<36626423480018

Weimar und Jena

in den Jahren 1794—1806.

Supplement

zur ersten Auflage der Geschichte der deutschen National-Literatur im neunzehnten Jahrhundert.

Von

Julian Schmidt.

London. Williams & Norgate.

Leipzig. Friedrich Ludwig Herbig.

Paris. Albert Franck.

1855.

Erstes Kapitel.

Wiederaufnahme des griechischen Kunststils.

Daß wir in Deutschland ein classisches Zeitalter der Literatur gehabt, mit einem bestimmten Anfange und einem bestimmten Ende, darüber ist alle Welt einig; selten aber legt man sich die Frage vor, wie lange es eigentlich gewährt habe. Mit einiger Verwunderung wird man finden, daß es noch nicht einmal ein Menschenalter umfaßt.

Man hat aus alter Zeit die Vorstellung von gewissen Schriftstellern, die man unsere Classiker nennt. Dazu rechnet man unter andern Klopstock, Wieland und Herder.*) Wenn man aber unter einem classischen Werk dasjenige versteht, welches in einer vollendeten Form den reichen und bedeutenden Inhalt einer Culturepoche der Nachwelt überliefert, so wird man kaum eins der Werke dieser drei Schriftsteller ein classisches nennen. Vor Lessing's Genius wird die Bewunderung immer größer werden, aber seine Schriften gehören nicht einer fertigen, sondern einer werdenden Periode an und tragen alle Spuren eines mühevollen Strebens, das sich und Andern eine neue Bahn eröffnet. So bleiben nur Goethe und Schiller übrig. Allein Schiller's Jugendwerke, so geniale Einzelheiten sie enthalten, sind in einer Form geschrieben, die heute jedem leidlich gebildeten Studenten zu verbessern leicht sein würde. Von Goethe's Werken gilt das nicht; sie tragen von der frühesten Zeit an das Gepräge einer harmonisch vollendeten Seele. Aber er stand allein, und seine Werke haben keinen innern objectiven Zusammenhang. Folge und Zusammenhang tritt in die schöne deutsche Literatur erst ein, als Goethe und Schiller sich verbinden; sie hört auf mit Schiller's Tod. Das Bündniß der beiden Dichter fällt ins Jahr 1794, es dauerte also gerade elf Jahre; und diesen Zeitraum müssen wir als unsern classischen bezeichnen, d. h. als denjenigen, in welchem die hervorragenden Geister der Nation in einer innern nothwendigen Beziehung

---

*) Neuerdings haben die Buchhandlungen Cotta und Göschen auch Thümmel, Platen und Pyrker in den Stand der deutschen Classiker erhoben.

zu einander stehen, in dem ihre Schriften den höchsten Ausdruck der deutschen Bildung enthalten und in dem die Form diejenige Vollendung erhält, die der deutschen Sprache überhaupt möglich ist.

Wir können diese Periode noch in einem andern Sinn classisch nennen: sie ist ganz und ausschließlich auf das Studium der alten Classiker basirt. Sie war nicht für die Masse des Volks berechnet, diese hatte ihre eigenen unclassischen Schriftsteller; sie war nur der feinsten Bildung zugänglich: sie war eine Treibhauspflanze, die augenblicklich untergehen mußte, sobald die Constellation aufhörte, die sie hervorgerufen.

Als die französische Revolution ausbrach, fand sie in Deutschland keinen Staat vor, der ihr einen bestimmten Widerstand entgegensetzen, kein Volk, das zu ihr in ein bestimmtes Verhältniß treten konnte. Preußen versuchte noch ein Mal die Erinnerungen des alten Fritz hervorzurufen; es kam bald davon zurück, und nun erfolgte eine Reihe unwürdiger Intriguen, bis Deutschland endlich den fremden Eroberern in die Hände fiel. In dieser Zeit, wo kein Verhältniß sicher war, der Boden schwankte, die Zukunft dunkel drohte, wo man einen Tag in den andern lebte, wo selbst die Existenz Deutschlands in Frage stand, machte man den Versuch einer Poesie, die keinen andern Gegenstand haben sollte, als sich selber.

Die Dichter und Philosophen, die in der herrschenden Militärverfassung der größern Staaten keinen Raum fanden, die noch kurz vor seinem Tode der große Friedrich mit souverainer Verachtung behandelte, erlangten ein Asyl in Weimar und Jena. Im strengsten Sinn des Worts war eine kleine Stadt die Residenz der Literatur, die seit dem Bündniß zwischen den beiden Rivalen ziemlich despotisch regiert wurde. Die herrschenden Dichter stellten an ihr Volk das Verlangen, es sollte sich einen ganz neuen, fremdartigen Inhalt gefallen lassen, es sollte seine bisherigen Vorstellungen und Gewohnheiten abwerfen und empfinden, wie man in Griechenland empfunden hatte.

Um diesen Gegensatz der neu aufblühenden Dichtkunst gegen den realen Inhalt des deutschen Lebens zu verstehen, muß man die wirklich vorhandenen Stoffe ins Auge fassen, die sich ihr darboten.

Das historisch-politische Leben Deutschlands war in der Mitte des 18. Jahrhunderts ohne allen wirklichen Inhalt, aller Ehren bar und von dem Volk völlig getrennt; nur in einzelnen abgelegenen Gegenden hatten sich naturwüchsige Zustände erhalten, welche man durch „patriotische Phantasien" idealisiren durfte. Die einzige große geschichtliche Gestalt, der Held des siebenjährigen Krieges, gehörte zu sehr der französischen Bildung an, und galt einem Theil Deutschlands als Feind, und die Reichstage, Reichskammergerichte, die Hofscandäle und der Beamtendruck, der Kamaschendienst und die kleinen diplomatischen Intriguen, das alles war so hohl und kläg-

lich, daß es kaum der Satire einen Stoff bot. Wer historischen Sinn hatte, bemühte sich um das Verständniß der Engländer und Franzosen. In den Flugschriften für oder wider den Fürstenbund und ähnliche Nichtigkeiten konnte man eine freudige vaterländische Gesinnung nicht entwickeln; an ihnen konnte also die Poesie keine Nahrung finden.

Mit dem gesellschaftlichen Leben Deutschlands stand es nicht besser. In den vornehmen Kreisen herrschte ausschließlich der französische Geschmack, ja die französische Sprache. Die sogenannte gute Gesellschaft hatte überall das Bewußtsein ihrer Nationalität, ihre überlieferten Formen, Sitten und Vorurtheile aufgegeben, um sich zu der Höhe der französischen Bildung aufzuschwingen, und ein deutscher Baron kannte keinen höhern Lebenszweck, als sich in Paris durch tölpelhafte Nachäffung französischer Liederlichkeit lächerlich zu machen. Das Bürgerthum hatte durch die polizeiliche Bevormundung und durch die stehenden Heere seine Selbstachtung, durch den Pietismus seinen Lebensmuth verloren. Der gemeinste Subalternbeamte galt ihm als ein höheres Wesen, und wer für irgend eine Bibelstelle eine neue Auslegung fand, war ihm ein Prophet. Sich in die untern Schichten des Volks zu vertiefen und dort die Reste der alten Ueberlieferung aufzusuchen, um durch die Vermittelung der Volkslieder, Sagen und Mährchen allmälig bis zu Thor und Odin zurückzudringen, daran konnten unsere Dichter um so weniger denken, als diese Volksschichten noch gar nicht entdeckt waren. Der Staat war dem gedankenlosesten Materialismus verfallen, und das Privatleben in unschöne und unsittliche Formen verstrickt: nachgeahmte Frivolität und pietistische Befangenheit, hochmüthige Sonderung der Stände und wetteifernde Kriecherei vor jedem Vornehmen, Bornirtheit in den Anschauungen und Toleranz gegen jede Widersinnigkeit, aufgeblasener, nüchterner Rationalismus und Unfähigkeit, irgend einer energischen Gemüthsrichtung Widerstand zu leisten, eine conventionelle Sittlichkeit, die durch drittehalb theologische Jahrhunderte entnervt war, und eine liederliche Aufklärung, an der alle Poesie zu Grunde ging. Man studire die Sänger und Propheten dieses Spießbürgerthums, und man wird erstaunen über diese gefügige Moral, die sich als Tugend spreizt, über diese Unzüchtigkeit der Empfindung, die den Adel der Natur in Anspruch nimmt, über diesen gänzlichen Mangel an Ernst, Bestimmtheit, Kraft und Lebensmuth. Diese Zustände muß man sich lebhaft vorstellen, um den Eifer zu begreifen, mit dem die Idee der individuellen Natur von der Dichtung, die Idee der absoluten Pflicht von der Philosophie diesem siechen, zugleich unsittlichen und unkräftigen Wesen entgegengestellt wurde. In der weichen Empfindsamkeit Werther's und in dem wilden Trotz der Räuber lag ebensoviel Berechtigung, als in dem stolzen, finstern Ernst der Kantischen Philosophie. In unsern Tagen tritt uns die Willkür der Empfindung, die sich selber an-

betet, von allen Seiten her so zudringlich entgegen, daß wir leicht vergessen, wie unsere Vorfahren mit ganz anderm Recht dichteten, was man jetzt ihnen nachstammelt. Damals mußten sie es dem Herzen, das zwischen dürren Verstandesabstractionen und hohlen Formeln verkümmerte, wie eine neue frohe Botschaft verkünden, daß es das Recht habe, auf eigene Weise zu schlagen und sich in seiner Freiheit, in seinem Gegensatz zur Welt zu empfinden; damals war es eine Kühnheit, Gestalten zu ersinnen, wie Werther, Karl Moor, Faust, Marquis Posa, Tasso, denen die Alltäglichkeit des bürgerlichen Lebens eine Qual war, wenn sie ihm vorläufig auch nur ein dunkles Gefühl entgegensetzen konnten, ein ganz gestaltloses Ideal, eine innere Gährung, die sie trieb, sie wußten selber nicht wohin. Die Individualität empörte sich gegen die Fesseln einer Convenienz, durch welche die Sittlichkeit sich an äußere Formen verkauft hatte und geistlos geworden war; mit dem Ungestüm einer ursprünglichen, aber ungebildeten Empfindung widerlegte sie durch das Recht der Natur die Anforderungen der sittlichen Welt, und kehrte gegen die Tendenz, zu verallgemeinern, das Besondere abzuschleifen, das Einzelne, Unergründliche, Unsagbare, die subjective Eingebung als die Wahrheit des Lebens heraus. In der Dichtung wurden Titanen geschildert, welche mit der Gewalt ihrer Leidenschaft die Alltagswelt zertraten, oder empfindsame Seelen, die, in das Netz des Bestehenden verstrickt, in stillem Schmerz verbluteten.

Diese Heiligung der Natur oder des Instincts fand ihre Nahrung in den letzten Resten der christlichen Religion. Wie tief war seit dem letzten Jahrhundert die große historische Erscheinung des Protestantismus herabgesunken! Die Rechtgläubigen hatten sich in Streitfragen verloren, die mit den Rabbulistereien der Advocaten und mit der Casuistik der Jesuiten wetteiferten. Als der Rationalismus aufkam, wurde es nicht viel besser, denn diese modernen Gottesgelahrten hatten zwar das ehrliche Bestreben, sich ihren Gott und ihren Heiland so gescheidt auszumalen, als sie es selber waren, aber damit wurde ihr höchstes Wesen doch im Grunde nur ein Spießbürger ihres Gleichen. Eine Befriedigung für das aufgeregte Gemüth und für die Phantasie bot die Religion nirgend, und darum fanden sich gefühlvolle Seelen getrieben, die Kirche überhaupt zu verlassen und entweder in ihrem Kämmerlein unausgesetzt zu beten und zu seufzen, oder sich zu irgend einer Brüdergemeinde zu vereinen, um in gesteigerter Inbrunst die Erscheinung des Herrn herabzuflehen. Schuster und Schneider gingen voran, Grafen und Herren folgten, und auch die Theologen blieben nicht aus; es kamen sehr starke Erleuchtungen vor, man dichtete Liebeslieder an Jesus und quälte sich unausgesetzt mit dem bösen Feind in seinem Innern. Dieser weinerliche Pietismus war gewiß eine sehr unerquickliche Erscheinung, aber er war damals in der That der einzige Ueber-

rest der Religion, und man wird es begreifen, daß nicht schlechte Männer, wie Lavater, Claudius, Haman, Stollberg, Jacobi, Stilling u. s. w. ganz ernsthaft den Versuch machten, auf dieser Grundlage die Wiedergeburt der Religion und die Befreiung des Gefühls anzubahnen. Aus dieser Stimmung ging der Begriff der schönen Seele hervor, das Bestreben, sich von der Welt zu isoliren und doch in sich selbst harmonisch vollendet zu sein; ein Bestreben, das an seiner eigenen Unmöglichkeit scheitern mußte.

War die Religion ohne allen poetischen Inhalt, so war das bei der dogmatischen Philosophie, wie sie durch Christian Wolf die letzte Vollendung erhielt, noch mehr der Fall. Ein unsäglich nüchterner Inhalt in einer steifen, scholastischen Form. So etwas konnte zwar die Schulgelehrten der Katheder anregen, denen es nicht darauf ankam, worüber sie stritten, wenn sie nur überhaupt streiten durften, aber nicht das Volk, nicht die Dichtung. Weisheitsdurstig war man allerdings, aber diesen Durst konnte man auf eine andere Weise befriedigen; man ließ sich in einen geheimen Orden einweihen, machte die widersinnigsten Symbole mit und war fest überzeugt, in einer wunderbaren Geheimlehre die absolute Weisheit schwarz auf weiß überliefert zu erhalten. Was man darunter verstand, war ziemlich gleichviel. Die Kunst, Gold zu machen, oder Geister zu beschwören, oder im Allgemeinen die Menschheit zu beglücken, oder das Leben zu verlängern: — es war überall eine Ueberspannung der Einbildungskraft, die in Ermangelung eines wirklichen Inhalts mit dem schalsten Spiel vorlieb nahm, wenn es nur einen symbolischen Anstrich hatte.

Wandte man sich nun zu den wirklichen Wissenschaften, so konnte am wenigsten die Naturwissenschaft geeignet sein, den ungestümen Drang des Herzens zu stillen; man haßte vielmehr die Physik, die man nur aus der französischen Bearbeitung kannte, aus der Encyclopédie und dem Système de la nature, als ein graues und farbloses Gespinnst, welches alles wirkliche Leben erstickte. Der bilderstürmende Geist der Aufklärung hatte sich an der Mathematik und Chemie geschult und daraus eine gründliche Abneigung gegen alle wahrhaft historischen Zustände, gegen alles Ursprüngliche und Individuelle, kurz gegen Alles, was sich der Analyse entzog, eingesogen. Von einer sinnigen Freude an der Natur war nirgend die Rede. Die Encyklopädisten waren geschäftig, den Menschen darauf aufmerksam zu machen, daß die Welt unendlich groß sei, und daß er sich daher nicht einbilden dürfe, innerhalb dieser Unendlichkeit irgend etwas zu bedeuten: um ein so kleines Bruchtheil der Schöpfung könne sich der Schöpfer unmöglich kümmern. Man hatte den Begriff des Geistes auf Fasern und Nerven, zuletzt auf Zähne und Klauen zurückgeführt. Noch ärger machte es im Grunde der deutsche Rationalismus. Er suchte die Rechtschaffenheit und Menschenliebe des lieben Gottes zu erweisen, indem

er auf die Erschaffung des Ochsen aufmerksam machte, dessen Fleisch den Menschen sättige, dessen Haut ihm Stiefel gebe u. s. w., und verwandelte die gesammte Natur in eine großartige Suppen- und Kleiderfabrik, in welcher sich der Mensch als dankbarer Gast zu Tisch zu setzen habe. Nun kann man im Grunde Alles besingen, und auch diese Art von Teleologie hat in Voß ihren Rhapsoden gefunden. Aber es blieb doch immer eine Poesie, die nicht sehr ausgiebig war.

Man mochte sich nach allen Seiten des Lebens umsehen und fand nirgend einen Halt, an dem die Dichtkunst sich aufrichten konnte. Von den Schätzen der frühern Bildung war nur einer übrig geblieben, die Alterthumswissenschaft. Schon einmal hatte sie die Wiedergeburt Europa's herbeigeführt, sie war zwar seitdem in den Schulen durch theologische Einflüsse verkümmert und auf mechanisches Gedächtnißwesen eingeschränkt, aber die reinen Quellen waren doch immer vorhanden, und die Wissenschaft konnte sie wieder entdecken. Die Kritik ist's, der wir zunächst die Reinigung des classischen Alterthums und dadurch mittelbar die Wiederbelebung der Kunst zu verdanken haben. Nur aus dem Alterthum konnte die Dichtung schöpfen, und wenn sie dadurch zu einem unbedingten Widerspruch gegen den bisherigen Inhalt des deutschen Lebens getrieben wurde, so wird man in dieser Abwendung wenigstens keine Willkür mehr finden.

Ein Glück war es für unsere Dichter, daß kurz vor ihrem Auftreten die Alterthumswissenschaft einen neuen großartigen Aufschwung genommen hatte. Es waren vorzugsweise zwei Männer, denen wir diesen zu verdanken haben: Winckelmann und Lessing.

Winckelmann gehörte zu jenen seltenen bevorzugten Naturen, denen es einmal gelingt, alle Voraussetzungen des Raums und der Zeit zu überspringen und das Land der Ideale, das dem gewöhnlichen Sterblichen nur in der Sehnsucht gegenwärtig wird, mit eigenem Fuß zu betreten. Mitten in der Verkümmerung des protestantischen Lebens, unter beschränkten Verhältnissen aufgewachsen, trug er ein unaussprechliches Verlangen nach der Schönheit und der innern Vollendung des Griechenthums in seiner Seele. Es gelang ihm, dies griechische Leben in seiner reifsten Frucht, der Kunst, gewissermaßen neu zu entdecken und sich ganz anzueignen, nicht ohne schwere Opfer, nicht ohne Beeinträchtigung des natürlichen Bandes, das ihn an sein Volk fesseln sollte; aber wenn er für sich selbst den höchsten Genuß nur durch eine innere Entzweiung erkaufen durfte, so hat er dadurch zugleich für seine Nation das gelobte Land entdeckt, aus dem ihr eine neue Jugend aufblühen sollte. Die griechischen Dichter wären kalt und todt geblieben, wenn sie uns nicht die Hand der bildenden Kunst versinnlicht hätte. Wie sich nun die Alten ihr Ideal der Schönheit in

sinnlicher Gegenwart erzeugt hatten, das hat er uns in einem classischen Nationalwerk vor Augen geführt und damit der deutschen Wissenschaft und Kunst eine neue Bahn gebrochen. Durch Goethe's verwandten und ebenbürtigen Geist ist später, was er für das Jahrhundert gewesen, den Nachkommen anschaulich gemacht worden. Daß auch er dem Grundirrthum der Zeit unterlag, die Schönheit lediglich in der Form zu suchen, und diese Form als ein für sich bestehendes Absolute zu betrachten, das jedem beliebigen Inhalt aufgeprägt werden könne, wird man einer Bildung zu Gute halten, deren begeisterter Prophet verkünden durfte:

— Frei von jeder Zeitgewalt,
Die Gespielin seliger Naturen
Wandelt oben, in des Lichtes Fluren,
Göttlich unter Göttern, die Gestalt.

Von einer ganz entgegengesetzten Gemüthsrichtung, aber nicht minder tief in die Erkenntniß des Alterthums eingedrungen, hat Lessing durch die Vermittelung der griechischen Studien unsere deutsche Dichtung gefördert. Winckelmann's höchstes Streben war das ruhige fertige Schönheitsideal, Lessing dagegen bittet in einer Erklärung, in welcher er die innersten Geheimnisse seines Denkens bloßgelegt hat, den Schöpfer, ihm nicht die fertige schöne Wahrheit zu geben, sondern ihm den Drang nach Erkenntniß zu lassen, auch wenn er mit Gewißheit voraussetzen könne, daß dieser Drang ihn nimmermehr dem ersehnten Ziele zuführen würde. Wenn man unter philosophischem Geist den Wahrheitstrieb versteht, der sich niemals bei einem fertigen Glauben beruhigt, sondern in immer größere Tiefen einzudringen strebt, so war Lessing eine eminent philosophische Natur, obgleich er die Philosophie nicht zum Mittelpunkt seines Lebens machte. Lessing hat den schönen Namen der Kritik wieder zu Ehren gebracht. Die Frage, ob er zu einer andern Zeit, wo der Boden geebnet war und neue Schöpfungen ein festes Fundament fanden, in seiner Dichterkraft sich freier würde entwickelt haben, ist im Grunde eine müßige. Die Zeit bedurfte zu ihrer Reinigung eines Herkules, und diesen fand sie in Lessing's heroischer und streng sittlicher Natur. Wenn Kant und seine Schule, bevor sie sich auf die Gegenstände des wirklichen Interesse einließen, zuerst die Mittel, dieser Gegenstände habhaft zu werden, einer sorgfältigen Prüfung unterzogen, so legte Lessing unmittelbar Hand ans Werk und erwies die Richtigkeit seiner Methode durch die Anwendung. Nach allen Seiten des Lebens hat er gearbeitet und geforscht, mit Ausnahme der historisch-politischen, denn hier war für den freien Denker nichts zu thun, und ins Unbestimmte hinein zu idealisiren, war seine Sache nicht. Wohl aber dürfen wir es beklagen, daß er die große Umwälzung in den politischen

Ideen nicht mehr erlebte, denn er allein unter den Dichtern und Künstlern seiner Zeit hatte den Muth, der Wirklichkeit voraussetzungslos ins Auge zu sehen; er würde weder in blindem Enthusiasmus sich der Revolution hingegeben, noch in angstvoller Scheu davon abgewendet haben. Wie seine Aufgabe gestellt war, mußte er seine Thätigkeit zunächst auf die Gebiete der Kunst, Wissenschaft und Religion werfen.

In der Kunst war sein Hauptstreben, den falschen Classicismus durch Aufdecken des ächten zu beseitigen. Die Franzosen hatten sich auf den Aristoteles berufen, um ihre Convenienz als die allgemein gültige nachzuweisen, er widerlegte sie aus dem Aristoteles. Die Griechen lehrten ihn, daß die Kunstform nicht eine willkürliche Regel sei, sondern aus der Beobachtung der menschlichen Einbildungskraft hervorgehen müsse. Er dachte nicht daran, sein Princip zu einem fertigen System abzurunden, er wandte es sofort auf die einzelne Erscheinung an und gab aus eigener Kraft Dichtungen, die, wie er selbst bescheiden bemerkte, nachweisen sollten, daß die Kritik, die prüfende Erkenntniß, bis zu einem gewissen Grade fähig sei, den schöpferischen Drang zu ersetzen. Ebenso ging er in der Wissenschaft, namentlich in derjenigen Wissenschaft, welche die Grundlage seiner Bildung ausmachte, der Philologie, sofort auf das Einzelne ein. Er beseitigte die Klötze, die in dünkelhaftem Dilettantismus das Alterthum mit einer falschen Convenienz überkleideten, und gab, indem er der Wissenschaft zu ihrem Recht verhalf, damit zugleich dem deutschen Volk das erste Muster einer classischen Prosa. Der Gegenstand seiner Streitschriften hat in den meisten Fällen kein unmittelbares Interesse mehr, und doch werden sie noch in spätester Zeit jeden denkenden Geist erfrischen und erbauen, denn sie zeigen uns das freie Spiel einer individuell belebten mächtigen Denkkraft, die auch das adelt, was sie vernichtet. Vom tiefsten, unmittelbarsten Interesse werden immer seine religiösen Schriften sein. Sie waren vorzugsweise gegen die Wortklaubereien der zurechtmachenden Theologie und gegen das rationalistisch abgeschwächte Christenthum gerichtet, und es hatte nicht selten den Anschein, als wolle er die Aufklärung im Interesse einer größern religiösen Innigkeit bekämpfen. Wer noch heute an dergleichen glauben sollte, möge unten nachsehen.*)

*) An Mendelssohn (1771): „Sie allein dürfen und können in dieser Sache so sprechen und schreiben, und sind darin unendlich glücklicher, als andere ehrliche Leute, die den Umsturz des abscheulichsten Gebäudes von Unsinn nicht anders befördern können, als unter dem Vorwand, es neu zu unterbauen.“ An seinen Bruder (1774) „Was ist sie anders, unsere neumodische Theologie, als Mistjauche gegen unreines Wasser? Mit der Orthodoxie war man, Gott sei Dank, ziemlich zu Rande; man hatte zwischen ihr und der Philosophie eine Scheidewand gezogen, hinter welcher jede ihren Weg fortgehn konnte, ohne die andern zu hindern. Aber

Ebensowenig darf man annehmen, Lessing sei ein Freigeist im gewöhnlichen Sinne des Worts gewesen. Der Freigeist hat auf jede Frage seine Antwort bereit. Lessing kam es aber bei seinem lebhaften Wahrheitstriebe vor Allem auf Correctheit der Untersuchung an. Wie er in der Dichtkunst auf strenge Scheidung der Gattungen hielt, so trennte er auch auf dem Gebiet der Theologie die philosophische von der historischen Erkenntniß. Dem Rationalisten wies er nach, daß seine Ideen nicht im Christenthum liegen, dem Rechtgläubigen zeigte er durch die Wolfenbütteler Fragmente, daß für seine biblische Geschichte die Bibel nicht als eine historische Quelle anzusehen sei, und wenn er, um ihn gewissermaßen darüber zu trösten, weiter ging, die juristische Grundlage der lutherischen Kirche, die Autorität der Bibel anfocht, und nachwies, daß die Autorität der Bibel nur auf der Autorität der Tradition beruhte, so wollte er damit gewiß nicht der katholischen Kirche das Wort reden, gegen welche er ähnliche Waffen gefunden haben würde, wenn ihm diese Seite irgendwie näher getreten wäre. In seinen Schriften kommt er überall zu dem Resultat, die Acten seien noch nicht spruchreif; das war nicht ganz seine innere Meinung. Dem fragenden Saladin gegenüber behauptet Nathan, die einzige Quelle der Religion, die Ueberlieferung, entziehe sich der Kritik, und verweist ihn auf ein kommendes Jahrhundert, welches entscheiden werde, welche Ueberlieferung die richtige sei; er deutet aber, halb ironisch, durch den Mund des Richters an, was er selbst von der Ueberlieferung denke. Das philosophische

---

was thut man nun? Man reißt die Scheidewand nieder, und macht uns unter dem Vorwand, uns zu vernünftigen Christen zu machen, zu höchst unvernünftigen Philosophen. — Darin sind wir einig, daß unser altes Religionssystem falsch ist: aber das möchte ich nicht mit dir sagen, daß es ein Flickwerk von Stümpern und Halbphilosophen sei. Ich weiß kein Ding auf der Welt, an welchem sich der menschliche Scharfsinn mehr gezeigt und geübt hätte, als an ihm. Flickwerk von Stümpern und Halbphilosophen ist das Religionssystem, welches man jetzt an Stelle des alten setzen will, und mit weit mehr Einfluß auf Vernunft und Phantasie, als sich das alte anmaßt. Und doch verdenkst du mir, daß ich dies alte vertheidige? Meines Nachbars Haus droht ihm den Einsturz. Wenn es mein Nachbar abtragen will, so will ich ihm redlich helfen. Aber er will es nicht abtragen, sondern er will es, mit gänzlichem Ruin meines Hauses, stützen und unterbauen. Das soll er bleiben lassen, oder ich werde mich seines einstürzenden Hauses so annehmen, als meines eigenen. — Es ist im Grunde wahr, daß es mir bei meinen theologischen Neckereien mehr um den gesunden Menschenverstand, als um die Theologie zu thun ist, und daß ich nur darum die alte orthodoxe, im Grunde tolerante Theologie der neuen, im Grunde intoleranten, vorziehe, weil jene mit dem gesunden Menschenverstand offenbar streitet, und diese ihn lieber bestechen möchte. Ich vertrage mich mit meinem offenbaren Feind, um gegen meinen heimlichen desto besser auf der Hut sein zu können."

Denken im Ernst vom religiösen Empfinden zu trennen, konnte Lessing nicht einfallen; er verlangte nur, das Eine solle gegen das Andere gerecht sein und nicht das Wünschenswerthe mit dem Wirklichen verwechseln.

Wie schon Nathan andeutet, wie es noch deutlicher in der Erziehung des Menschengeschlechts ausgeführt ist, schwebte Lessing die Möglichkeit einer ächten Religion, eines neuen Evangeliums vor. Wie er sich diese denken solle, hat er sich selber nicht klar gemacht, aber weder die Verleugnung der Religion, noch die Herstellung der Universalreligion aus der Gesammtheit aller Religionen war sein letztes Wort. „Es wird ein neues Evangelium kommen!" Dies dunkle Wort hat später die Nation vielfach irre geführt.

Wenn Winckelmann und Lessing das Alterthum in seiner reinen und ungetrübten Form dem deutschen Volk zu versinnlichen strebten, so gingen unter unsern Dichtern vorzugsweise Klopstock und Herder darauf aus, es unmittelbar auf das deutsche Leben und die deutsche Kunst anzuwenden. Es ist in unserer Zeit schwer, diese beiden Schriftsteller historisch richtig zu würdigen, weil ihre wirklichen Schöpfungen die Prüfung unsers Geschmacks und unserer Kenntniß nicht mehr aushalten. Klopstock's Dichtungen erregen nicht mehr unsere unmittelbare Theilnahme, und Herder's wissenschaftliche Schriften können vor unserer Kritik nicht mehr bestehen; aber was sie gewirkt haben, ist in das Fleisch und Blut des deutschen Volks übergegangen, und in der Entwickelung unsers Geistes nehmen sie eine der ersten Stellen ein.

Das Vaterlandsgefühl, welches, eine Zeit lang durch das reflectirte Heidenthum unterbrochen, später zu einem so warmen und kräftigen Leben erwuchs, ist durch Klopstock im eigentlichsten Sinne des Worts hervorgebracht worden, und zwar erwuchs es bei ihm nicht aus der Betrachtung der deutschen Geschichte und der deutschen Literatur, sondern aus den Eindrücken des Alterthums. Die Vaterlandsliebe der Römer ergriff sein Gemüth, und er bemühte sich nun, dieses herrliche Gut auch seinem Volk zu verschaffen; ein wunderlicher Umweg, aber es war doch auf keine andere Weise möglich. Die Liebe zum Vaterlande trat bei uns früher ein, als ihr Gegenstand. Es macht einen eigenthümlichen, halb rührenden, halb komischen Eindruck, wenn man die ängstliche Bemühung Klopstock's verfolgt, sich ein Vaterland, wie er es brauchte, zusammenzusuchen. Da die neuere Geschichte sich theils dem vaterländischen Gefühl entzog, theils noch gar nicht aufgehellt war, so ging er zu einer Zeit zurück, die ihm durch den römischen Geschichtschreiber vermittelt wurde, zur Zeit des Arminius und der nordischen Götter. Arminius wurde sein Held, obgleich er seit vielen Jahrhunderten aus der Volkstradition geschwunden war und eigentlich ganz außerhalb der deutschen Geschichte liegt, wenn man die letztere als eine Continuität betrachtet, und Wodan und Freya führte er ein,

weil er aus seinen antiken Vorbildern lernte, daß mythologische Beziehungen den poetischen Eindruck erhöhen. Aus dem Tacitus entnahm er ein Bild von dem deutschen Charakter, das seiner eigenen Neigung und Tüchtigkeit entsprach, für welches sich aber in dem Lauf der deutschen Geschichte schwerlich das Gegenbild finden würde. Der Versuch, den vaterländischen Inhalt zu einer wirklichen Gestaltung zu bringen, mußte scheitern, weil das Leben ihm zu wenig entgegenkam. Die Liebe zum Vaterlande konnte sich nur lyrisch ausdrücken. Nur einen Punkt fand er, auf den er breiter und ernstlicher eingehen konnte, die Sprache, und für diese hat er selber nach Luther das Meiste gethan. Die deutsche Sprache war der schrecklichsten Verwilderung verfallen, und es gehörte die ganze Willenskraft, das Talent und die edle Gesinnung Klopstock's dazu, sie wieder zu adeln. Bei einem solchen Versuch ist das Uebermaß nicht ganz zu vermeiden, und so geht auch in Klopstock's Oden zuweilen das Erhabene in Schwulst über; sein Stil schmiegt sich nicht, wie bei Goethe, dem natürlichen Genius der Sprache an, sondern er behandelt ihn gewaltsam und despotisch, und doch leitet ihn in den meisten Fällen ein richtiger Instinct, und namentlich diejenigen seiner Gedichte, in denen durch die wehmüthige Stimmung die Härte des Ausdrucks gemildert wird, erregen durch ihre reine Form noch immer unsere Bewunderung. Auch diese Form hatte Klopstock den Griechen und Römern abgelernt, nicht blos die Sylbenmaße, was an sich schon eine kühne und gewaltthätige Neuerung ist, sondern auch die Bilder und Wendungen. Von dem Uebermaß dieser antikisirenden Formen, die niemals vollständig in den natürlichen Rhythmus unserer Sprache aufgehen, ist man zurückgekommen, aber der unendliche Gewinn der Sprache ist nicht verloren gegangen. Die Fähigkeit, das Erhabene in erhabenen Formen auszudrücken, verdanken wir Klopstock. Wenn im Messias die Verbindung der lutherischen Bibel mit dem Virgil nicht gelungen ist, so strömt doch eine stolze Fluth der Beredsamkeit darin, und zur Veredelung unserer Sprache hat diese Nachbildung der Antike unendlich mehr beigetragen, als die spätern Uebersetzungen, die doch niemals aus dem Innern der Sprache heraus wuchsen. — Auch bei der Klopstock'schen Schule, dem Hainbund ꝛc. war die philologische Bildung die Grundlage; auch ihre Liebe des Vaterlandes, der Freiheit und der Natur formte sich nach römischem und griechischem Muster.

Eine andere Seite des Alterthums erfaßte Herder. Die Führer einer jungen aufstrebenden Generation werden von einer spätern Zeit häufig falsch beurtheilt, wenn man sie mit demselben Maßstabe mißt, den man an Schriftsteller eines classischen Zeitalters anzulegen berechtigt ist. Niemand hat unter dieser nachträglichen Schätzung so sehr gelitten, als Herder. Er hatte weder ein eminent productives, noch ein eminent kritisches Talent.

Das Erste zeigt jeder unbefangene Blick in seine Dichtungen, die mit Ausnahme einzelner schöner lyrischer Stellen in Form und Inhalt unbedeutend sind; das Zweite ergiebt sich bei der Vergleichung mit einer beliebigen Schrift von Lessing. Selbst wo Lessing einen Gegenstand behandelt, der für uns nicht das mindeste Interesse hat, fesselt uns doch der männliche, siegesgewisse Scharfsinn und die Entschlossenheit einer starken Natur, die stets mit voller Kraft in den Gegenstand eindringt und wenigstens sich selbst ein Denkmal setzt. Diese Kraft vermissen wir bei Herder durchaus. Auch wo wir ihm beipflichten, verstimmt uns das unsichere Herumtasten an den Gegenständen, in dem wir keine Methode, keinen festen Willen herauserkennen. Er eröffnet uns zuweilen überraschende Aussichten, aber wir gewinnen nie jene feste Zuversicht, die uns eine entschiedene Natur immer einflößt, auch wo sie uns auf Irrwege führt. In Herder's Natur liegt vielmehr etwas Weibliches, aber es fehlt ihm die weibliche Anmuth; im Gegentheil kann er recht gehässig werden, wenn eine seiner Lieblingsmeinungen oder seine Persönlichkeit ins Spiel kommt.

Wir werden seine kritische und poetische Wirksamkeit nur dann richtig würdigen, wenn wir in Anschlag bringen, daß er eine leere und nüchterne Zeit vorfand, in der es mehr darauf ankam, mit feinem Instinct das Schöne von allen Seiten aufzuspüren, als durchgreifende Principien geltend zu machen. In diesem Sinn hat er sehr bedeutend und im Ganzen vortheilhaft gewirkt, ja seine unmittelbare Wirksamkeit war größer, als die Lessing's. Denn das Entzücken, in das uns jede Lessing'sche Schrift versetzt, darf uns nicht darüber täuschen, daß er dem Zeitalter zu überlegen und zu fremd war, um mehr als Bewunderung oder Scheu einzuflößen. Die Schule der Berliner Aufklärer, die sein Werk fortzusetzen behauptete, hatte für seinen Geist das geringste Verständniß, und die Familiendramen, die er auf dem Theater einbürgerte, hätten ihm in ihrer weitern Ausdehnung wohl selber Schrecken eingeflößt. Die idealistische Richtung, die sich seit der Zeit der Poesie bemächtigte, war seinem Princip im innersten Grunde entgegengesetzt, und erst an uns ist es, das Gebäude, das er begonnen, wieder aufzunehmen. Daraus erklärt sich beiläufig, daß Lessing unter seinen Zeitgenossen, die ihn alle sehr bewunderten, und die sonst in lobenden Erläuterungen erfinderisch genug waren, keinen eingehenden und einsichtsvollen Beurtheiler fand, während in unsern Tagen der eine Literarhistoriker immer geistreicher über ihn zu sprechen weiß, als der andere. — Herder's Wirkung dagegen war eine augenblickliche, und zum Theil sind gerade diejenigen, die am meisten sein Andenken verlästerten, die Romantiker und die Philosophen, am entschiedensten von ihm influencirt worden.

Der Gegensatz zwischen den Principien des Heidenthums und des Christenthums, die beide eine mächtige Einwirkung auf das Zeitalter aus-

übten, wurde lebhaft empfunden, ohne daß man ein Mittel fand, sie zu versöhnen. Die auf die Dürftigkeit des sogenannten gesunden Menschenverstandes gegründeten Versuche mußten scheitern, weil sie nach beiden Seiten hin aufs Unbestimmte und Inhaltlose ausgingen und weder dem Gefühl noch der Phantasie Nahrung boten. Herder gelang es, die positive Verwandtschaft aufzufinden, wobei es freilich nothwendig war, sich in der Auswahl des Materials einzuschränken. Herder nahm vom Christenthum nur die biblische Geschichte, vom Alterthum nur die griechische Dichtung; der römische Staat war ihm ebenso zuwider, als die streitende, die erobernde und daher ausschließende christliche Kirche, er hätte die eine ebenso gern als die andere aus den Annalen der Geschichte ausgestrichen. — Die Verwandtschaft der Bibel mit dem Homer, wenn man beide als poetische Schöpfungen eines lebendigen Volksgeistes von sinnlicher Fülle und reichen Ueberlieferungen betrachtete, war nicht schwer im Einzelnen nachzuweisen, sobald man nur einmal auf den Gedanken gekommen war. Wir sind an diesen Gedanken so gewöhnt, daß wir nichts Besonderes darin finden, aber damals war die poetische Auffassung einer Religion noch etwas Neues, und Herder kommt ein ganz unermeßliches Verdienst darin zu. Indem er nun die treibende dichterische Naturkraft im Homer und in der Bibel erkannte, ging er weiter und verfolgte dieselbe bei den übrigen Völkern, den barbarischen wie den gebildeten. Seine Gelehrsamkeit war nicht übertrieben groß, wenn wir den Maßstab unserer Zeit anlegen, aber sie reichte bei seinem feinen Instinct gerade aus, ihm überall dasjenige zu zeigen, was er suchte. Er sammelte als neuer Pisistratus altspanische Romanzen und machte daraus ein noch unsere Zeit fesselndes Heldengedicht, er verwies auf Percy und ergänzte ihn nicht nur durch deutsche, sondern durch serbische, lithauische, selbst peruanische Volkslieder. Diese Stimmen der Völker sind ein epochemachendes Werk, so gering sich auch das Talent des historischen Kritikers oder des Uebersetzers darin entfaltet, denn sie lehrten uns zuerst, auf die dunkeln Laute der Natur zu lauschen, in denen, wenn man sie unbefangen gewähren läßt, sich immer etwas vom Bild der reinen Menschheit zeigen muß. Freilich überschätzte Herder das Wirken der Natur und legte auf die mit Bewußtsein schaffende Kunst zu wenig Gewicht, wie denn auch das Ideal der Humanität, das er in allen seinen Werken zu erfüllen strebt, nur durch die Verleugnung aller wahrhaft historischen Mächte zur Geltung kommt. Sein Ideal ist die stille, Pflanzen gleich aufwachsende und sich entfaltende schöne Seele; wo die Leidenschaft und mit ihr die Tragik des Geschicks beginnt, glaubt er Barbarei zu erblicken und flieht, so schnell es geht, in sein einsames Asyl zurück. Sein Hauptwerk, die Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit (1784—91), macht trotz der geistvollen Darstellung auf den ehrlichen

Freund der Geschichte einen wunderlichen Eindruck. Wie sich der menschliche Geist allmälig dem Vogel gleich auf der Erde ein Nest baut, ist sehr sinnig entwickelt, und die Beziehungen des Geistes zur Natur sind mit feinerm Verständniß aufgespürt, als in einer der folgenden Geschichtsphilosophien, aber wenn seine Schwingen wachsen und er sich frei zu bewegen anfängt, erschrickt der Philosoph und glaubt die Harmonie des Weltalls gestört. So bleibt er in seiner Darstellung beim Morgenland und bei den Griechen stehen, die er mit schöner Wärme gefeiert hat. Für das römische Reich hat er nichts als Flüche; dann bricht er ab, weil für die Barbarei der folgenden Zeit seine Ideen der Natur und der Humanität keinen Leitfaden mehr gaben. Unsere Geschichtsauffassung ist seit der Zeit in ein höheres Stadium getreten, mit ihr auch unser Begriff von der Religion und der Philosophie, aber dem Glauben des damaligen Zeitalters hat er den classischen Ausdruck gegeben, und wenn Goethe und Schiller mit ungleich größern Gaben und ungleich ernsterm Nachdenken nach derselben Richtung hin arbeiteten, so sind sie doch über das Princip selbst nicht hinausgegangen.

Alle diese Tendenzen strebten, um die Gegenwart aufzuklären und zu beleben, dem Griechenthum zu; ihre Erfüllung gewannen sie aber erst, als ihnen von Seiten der Philologie eine ebenbürtige Kraft entgegenkam. Der Mann, der in dieser Beziehung für den Aufbau unserer eigenen Literatur nicht weniger wirksam gewesen ist, als unsere Dichter und Philosophen, war Friedrich August Wolf, eine jener vornehmen, allseitigen Naturen, die nur selten, unter ganz besonders begünstigten Umständen der Menschheit erscheinen.*)

*) Doch müssen wir als seinen Vorgänger noch einen Mann erwähnen, der später in der Achtung tief gesunken ist, weil ihn die Zeit überholte, und weil seine halb dilettantische Vielseitigkeit der neugewonnenen streng wissenschaftlichen Methode nicht mehr Stand halten konnte, der aber in seiner Blüthezeit durch die Lebhaftigkeit seiner Anregung und durch die Ausbreitung seines Materials sehr förderlich gewirkt hat. Es ist Heyne, geb. 1729, seit 1763 bis an seinen Tod 1812 in Göttingen thätig. Sein Schüler und Schwiegersohn, Arnold Heeren (geb. 1760, seit 1787 Professor in Göttingen, starb 1842), hat seine Biographie geschrieben. Heeren ist vielleicht derjenige, welcher am meisten in dem Sinn seines Lehrers fortgewirkt hat, doch konnte er gründlicher sein, weil er sich auf die eigentlich historischen Studien beschränkte. Seine „Ideen über Politik, den Verkehr und den Handel der vornehmsten Völker der alten Welt“ (1793 — 96) haben den Grund einer neuen Wissenschaft gelegt, und seine „Geschichte des Studiums der classischen Literatur seit dem Wiederaufleben der Wissenschaften“ (1797—1802), so wie seine „Geschichte der Staaten des Alterthums“ (1799) haben wenigstens höchst anregend gewirkt.

Fr. A. Wolf war gleichzeitig mit Schiller 1759 geboren und unter Heyne in Göttingen gebildet. Die Zeit seines eigentlichen Wirkens ist die Zeit seiner Anstellung in Halle, 1783—1807, die classische Periode dieser Universität, in der sie sich würdig neben Weimar und Jena stellte, ja später sie überragte. Die größte Wirksamkeit übte er pädagogisch aus, indem er mit dem vollen Despotismus seiner Natur die streng wissenschaftliche Methode der Philologie, die er zuerst erfunden hat, seinen begabten und strebsamen Schülern einprägte. Wolf war während dieses ganzen Zeitraums und noch darüber hinaus der Mittelpunkt der Alterthumswissenschaft. Auf sein Urtheil berief man sich bei allen Streitigkeiten, in seiner Methode arbeitete man, ja selbst durch seine Neigungen ließ man sich leiten. Die bedeutendsten der jüngern Philologen, Böckh, Immanuel Becker, Heindorf rc., sind aus seiner Schule hervorgegangen, deren größter Vorzug darin bestand, daß sie trotz der strengen Methode, der man sich nicht entziehen durfte, doch vorzugsweise zur Selbstthätigkeit anregte. — Leider wurde diese gesegnete Wirksamkeit durch die Auflösung der Universität Halle abgeschnitten. Sein späteres Leben in Berlin macht keinen erfreulichen Eindruck. Er starb 1824 auf einer Reise in Marseille.*)

Viel umfangreicher und eindringender war seine Wirksamkeit in Bezug auf diejenigen Männer, welche, ohne Philologen von Profession zu sein, dennoch die Philologie auf der Universität und noch später zur Grundlage ihrer Bildung machten. Von dieser Gewissenhaftigkeit der classischen Studien auch im spätern Alter haben wir in unsern Tagen keinen Begriff mehr. Mit Ausnahme der eigentlichen Gelehrten ist alle Welt froh, mit dem Abschluß der Schule mit dem Griechischen fertig zu sein; damals aber begannen für jeden wahren Freund der Wissenschaft die philologischen Studien erst mit der Universität. Von dem unvergleichlich blühenden, organisch in einander eingreifenden wissenschaftlichen Leben in Halle geben zahlreiche Denkwürdigkeiten jener Tage ein glänzendes Zeugniß, am anschaulichsten Steffens und Varnhagen.

— Was Wolf auszeichnete, war die hohe Eigenthümlichkeit seiner vollständigen, durch und durch in alle Bezüge seines Wesens gedrungenen, gleichmäßig nach allen Richtungen seines Wollens und Thuns belebten, ununterbrochenen Geistesbildung. In der Lebensäußerung dieser Eigenthümlichkeit gab es keine Lücken, keine Stillstände; er hatte sich immer selbst, er hatte sich immer ganz, und keine seiner Eigenschaften war ihm nur fragmentarisch verliehen. — Daher die große Geistesgegenwart, die Ueberlegenheit, mit welcher er allen Begegnissen des geistigen Lebensverkehrs gegenüberstand, sie

---

*) Leben und Studien u. s. w. von W. Körte. Essen, Bädeker 1832. 2 Bde. — Varnhagen's Denkwürdigkeiten. — Steffens, was ich erlebte.

prüfend aufnahm, mit treffendem Urtheil an ihren Platz stellte, und mit geistreichen Zügen festhielt oder entließ. Daher die heitere Gelassenheit, in welcher er dem Witze, der ihm zu Zeiten entgegentrat, den Verlegenheiten, welche Zufall oder Absicht ihm zuwenden mochte, mit glücklichem Ueberbieten stets so leicht und siegreich zu entsteigen wußte. Gedacht hatte er über Alles; in dem Lichte seines Geistes erleuchtete sich auch jede zufällige Umgebung; seine Eigenschaften wirkten nach allen Seiten. Die Wendung seines Geistes war in den geringsten Dingen merkwürdig; ja bis in den kleinlichsten, durch die er bisweilen, mehr der scherzenden Nachrede doch, als dem eigentlichen Tadel, Raum gab, blieb sie noch immer mit dem Reize seiner Größe behaftet. Er war umgänglich und mittheilend; allzu reich, um zu kargen, gab er willig jeder Ansprache von seinen geistigen Schätzen, und verschmähte nicht zu empfangen, wo er schon längst besaß. Eine neuerschlossene Ansicht, ein bedeutend leitendes Wort von ihm, hat bis auf die letzte Zeit Männer und Jünglinge in seiner Umgebung mehr als manche anderweite vielfache Anstrengung gefördert. Nie vergaß er seiner Würde, er hielt darauf in angeborner Vornehmheit; in ihr stellte er die Ehre des Gelehrten dar, wie in dem Fleiße dessen Tapferkeit. Seinen Werth kannte er, wie jeder Tüchtige aus innerer Thatsache sich als solchen fühlt und kennt. Und wie hätte er seinen Ruhm nicht kennen sollen, der ihm aus allen Ländern Europa's zurückstrahlte, aus allen Gebieten der Wissenschaft und Kunst, sei es, daß ihn die berühmtesten Anstalten in ihre Mitte begehrten, sei es, daß Goethe in den Elegien verherrlichend ihn grüßt, oder Alexander von Humboldt einen kostbaren Ertrag seiner naturwissenschaftlichen Forschungen ihm zueignet! Seine Schüler, Freunde und Verehrer sind über das ganze Gebiet der Wissenschaften ausgesä't; sie hingen ihm mit einer Treue und Liebe, mit einer Begeisterung und Zuversicht an, deren Documente in Hunderten von Schriften öffentlich dastehn und noch viel glänzender und reicher in den Schätzen eines Briefwechsels aufbewahrt sind, dessen Umfang und Inhalt neue Regionen seines Geistes erblicken läßt. —

Anders als bei dem Künstler, zersplittert sich das Leben eines großen Gelehrten in eine Reihe kleiner, an sich unscheinbarer Thätigkeiten, deren Bedeutung und Zusammenhang nur der Ebenbürtige übersieht; glücklich, wer in einer einzelnen That gewissermaßen die Strahlen seines Geistes sammelt, daß sie auch dem Unkundigen sichtbar werden. Für Wolf war die That, welche ihn im Andenken der vaterländischen Literatur erhalten wird, die Homerischen Forschungen.

Schon 1779 als 20jähriger Jüngling hatte Wolf seinem Lehrer Heyne einen Aufsatz vorgelegt, in welchem die Einheit des Homer angezweifelt wurde. Nur zufällige Umstände verhinderten damals den Druck desselben. Seit der Zeit blieb diese Frage der Hauptgegenstand seines Nachdenkens; aber er war selber über die Kühnheit seiner Idee erschrocken und ließ sie nicht laut werden. Wie befremdend für jene Zeit die Vorstellung, die Homerischen Heldengedichte seien nicht ein Kunstwerk, sondern

eine allmälige Zusammenstellung fragmentarischer epischer Gedichte, sein mußte, wird man leicht begreifen, wenn man daran denkt, daß Boileau von den Deutschen doch nur scheinbar überwunden war. Man konnte sich den Begriff der Zweckmäßigkeit nicht anders denken, als mit einem Plan und einer Regel verbunden; und so wie man die Zweckmäßigkeit in der Natur mit der Vorstellung eines ordnenden und prüfenden Werkmeisters verknüpfte, so stellte man sich den Homer, als er die Ilias dichtete, immer mit der ars poetica des Horaz in der Hand vor. Der Begriff des Kunstmäßigen war mit der Anschauung des Homer so fest verwachsen, daß z. B. der ehrliche Claudius erst im Ossian die ächte Natur zu haben glaubte und sie der griechischen Bildung und Kunst als etwas Höheres gegenüberstellte. Man wird sich aus Goethe's italienischer Reise erinnern, daß ihm erst hier in der unmittelbaren Anschauung aufging, wie die Homerischen Bilder und Gleichnisse nicht eigentlich poetisch, sondern rein sinnlich aufzufassen wären. Was Wolf betrifft, so war für ihn die Entdeckung, daß zur Homerischen Zeit die Schreibkunst noch nicht erfunden war, eine Entdeckung, die er über allen Zweifel sicher gestellt hat, der erste Bestimmungsgrund; sodann die innern Widersprüche in der Composition.

Vielleicht hätte er noch länger geschwiegen, aber die neue Ausgabe des Homer, die er veranstalten mußte, bestimmte ihn endlich 1795, seine Prolegomena herauszugeben, das geistvollste und eingreifendste Werk, welches wir der Philologie zu verdanken haben. Seit dieser Zeit steht unser Ruf im Ausland fest, daß wir unruhige Skeptiker sind, die auch das Ausgemachteste in Frage stellen; und in der That ist Wolf der Vorläufer von Niebuhr, Ottfried Müller, David Strauß u. s. w. Wir dürfen es uns aber zur Ehre schätzen, daß wir dadurch in die Natur des menschlichen Schaffens einen tiefern Blick geworfen haben, daß das zufällige planvolle Machen dem naturkräftigen Werden gewichen ist, und daß uns die Geschichte nicht mehr als eine Reihe vereinzelter Begebenheiten, sondern als das stetige Emporwachsen einer und derselben Naturkraft erscheint. Wenn daher Wolf seine Untersuchungen nur in streng gelehrtem Sinne nahm, so hat er doch dadurch wesentlich der Philosophie unter die Arme gegriffen.

Die gewaltige Neuerung rief zunächst eine ungeheure unbehagliche Verwunderung hervor; man wurde verstimmt, in den gewohnten Vorstellungen gestört zu sein, und erschrak vor dieser zersetzenden Kritik, die auch das Heiligste anzutasten keine Scheu tragen würde.

Wenn Wolf sich von unverständigen Gegnern mißhandelt sah, so konnten die neugewonnenen Anhänger ihm auch nicht immer zur Freude gereichen. Der Einzige, dessen Beistimmung ihm von Gewicht erscheinen mußte, war Wilhelm v. Humboldt, der zwar gegen die einzelnen Gründe, die Wolf angeführt, Vieles einzuwenden hatte, der sich aber dem Gesammt-

eindruck derselben ergab. Von den jüngern Gelehrten schloß sich am unbedingtesten Friedrich Schlegel an, mehr durch die Stimmung, als durch Gründe überzeugt. Wenn Goethe und Klopstock die Spaltung des Homer in eine Reihe untergeordneter Persönlichkeiten freudig begrüßten, so rührte das eingestandenermaßen zum Theil davon her, daß die Größe des einen Homer sie früher gedrückt hatte. Goethe nahm übrigens später seine Ansicht zurück. Fichte ließ dem großen Philologen durch seinen befreundeten Schüler Hülsen melden, er sei auf dem Wege der Speculation zu ähnlichen Resultaten über die Entstehung eines volksthümlichen Epos gekommen und nehme daher die gelehrten Untersuchungen über das bestimmte Epos mit Freude auf. Wolf lächelte darüber, obgleich nicht ganz mit Recht, denn bei so verwickelten Untersuchungen dringt die eigentliche Gelehrsamkeit nicht bis ins Innere ein, und die allgemeine Betrachtung über die Natur der Dinge hat auch eine Stimme. Am meisten wurde Wolf durch zwei Männer verletzt. Sein alter Lehrer Heyne erklärte, er habe dieselbe Theorie schon seit Jahren in seinen Vorlesungen vorgetragen, und Herder schrieb in die Horen 1795 einen Aufsatz: Homer ein Günstling der Zeit, worin er auf seine gewöhnliche belletristische Manier ähnliche Gedanken über die Entstehung des Homer entwickelte und ähnliche Gründe anführte, ohne den Namen Wolf's zu erwähnen. Wenn Wolf sich gegen diese beiden Männer auf das schonungsloseste aussprach, so war er in seinem vollen Rechte, denn es war von beiden eine unerhörte Perfidie; aber er selbst faßte seinen Standpunkt zur Frage zu philologisch auf. Daß seine Gründe zur Feststellung seiner Ansicht nicht vollkommen ausreichten, darin waren auch seine nächsten Freunde einig. Festgestellt hat er nur Eins, daß zur Homerischen Zeit die Schreibkunst noch nicht erfunden war. Ueber die nähere Ausführung seiner Idee schwankte er selbst und stellte im Laufe der Zeit zwei verschiedene Hypothesen auf, die kein bestimmtes Verhältniß zu einander hatten. Später ist durch Lachmann die Untersuchung mit allem Apparat der ungeheuern Gelehrsamkeit, welche seit der Zeit aus dem Schutt des Alterthums wieder aufgegraben war, neu aufgenommen und die Hypothese in eine bestimmte Form gebracht worden; allein an eine Beweisführung, wie man sie in der Mathematik gewohnt ist, ist in solchen Fragen nicht zu denken. Die Hauptgründe bleiben doch immer subjective: das Gefühl für den Zusammenhang, welches aus einer vieljährigen angestrengten Lectüre hervorgeht, welches sich zwar für den Entdecker selbst zur objectiven Gewißheit steigert, aber nicht anders mitgetheilt werden kann, als daß ein Anderer mit denselben Gaben auf demselben Wege fortschreitet und das nämliche Resultat gewinnt. Von Kritikern, die nicht denselben Weg durchgemacht haben, wird dann das scheinbare Resultat immer wieder in Frage gestellt. Darum bleibt es wünschenswerth,

daß, abgesehen von der gelehrten Frage, die ihren eigenen Weg zu gehen hat, das allgemein wissenschaftliche Resultat festgehalten werde. Dies wäre Herder's Aufgabe gewesen in klarem Zusammenhange darzustellen. Allein wenn er auch einzelne feine und geistreiche Bemerkungen über die Art und Weise macht, wie Mythen und Sagen allmälig ins Gedicht übergehen (er hat sie in der Adrastea fortgesetzt), so bleibt er doch immer bei jenem unsichern und principlosen Herumtasten, das seine Kritik überhaupt charakterisirt.

Die Hauptsache bleibt durch den großen Blick Wolf's für immer festgestellt. In dem Jugendzeitalter der Welt entsteht die epische Dichtung nicht auf die Weise, wie man in reflectirten Perioden Gedichte macht, daß man überlegt, durch welche Stoffe und nach welcher Behandlung das Publicum am meisten zu gewinnen sei, und nun nach Regeln und Plan verfährt. In jener Zeit ist der Dichter vielmehr wirklich ein Seher, und seine Gesichte werden ihm vom Volk überliefert. Der wahre Dichter der Homerischen Gesänge ist das griechische Volk, das sich aus der Natursymbolik zur Freiheit menschlicher Heldensagen losriß. Wie weit nun dieser oder jener einzelne Dichter bei der Ausführung dieser Volkssagen beschäftigt war, und wie das Verdienst sich zertheilt, das mag der Gelehrte untersuchen, wenn er es je darin zu einem Abschluß bringt; und die Geschichtsphilosophie, die, wenn man diesen Begriff richtig auffaßt, nach den Gesetzen der Analogie und Induction das Unbekannte aufzuhellen strebt, mag ihr darin zu Hülfe kommen, die Hauptsache bleibt: diese reinste Dichtung der Menschheit ist nicht gemacht, sondern geworden.

Neben Wolf ist unter den Philologen, die auf die Entwickelung der deutschen Bildung den entschiedensten Einfluß ausübten, zunächst Joh. Heinr. Voß zu nennen. Als Dichter erwähnen wir ihn noch später; was er für die Wissenschaft gethan, berührt uns hier weniger. Wie die meisten der jungen strebsamen Philologen, gerieth er bald in eine lebhafte Fehde mit seinem ehemaligen Lehrer Heyne, dessen ungründliche Vielseitigkeit er mit der ganzen leidenschaftlichen Bitterkeit seiner Natur zu geißeln fortfuhr. Mit Wolf stand er in einem beständigen Briefwechsel, die beiden Männer achteten sich gegenseitig, obgleich sie bei dem völligen Widerspruch ihrer Natur in kein näheres Verhältniß treten konnten. Zu Wolf's Ansicht über den Homer konnte er sich nicht bekehren. Er hatte zu lebhaft sich in den Dichter vertieft, als daß er an eine Zusammensetzung desselben durch eine nachträgliche Recension hätte glauben können. Eine solche Zusammensetzung aus verschiedenen, wenn auch noch so gleichartig gedachten Geisteswerken schien ihm eine Unmöglichkeit, auch wenn ein Homer selbst dieser Macpherson zu sein übernommen hätte. Es schien ihm nicht unbegreiflich, daß ein so überragender Geist, mit seiner Kunst ganz und allein beschäftigt, aus jeder verstandenen und empfundenen Aufführung

entflammter und mit sich selbst vertrauter zurückkehrend, auch ohne Schrift endlich ein so großes Werk aus einem so einfachen Keim zu entwickeln und Alles mit Leben zu erfüllen vermocht habe. — Längere Zeit versuchte er Wolf zu bekehren, und gerade den Beifall der Dilettanten, Klopstock's, der sich sehr entschieden für Wolf erklärt hatte, Herder's und Fr. Schlegel's, wandte er an, um Wolf irre zu machen. — Wichtig sind noch seine „Mythologischen Briefe," 1794, in denen er das realistische Princip der Griechen bei der Anschauungsweise ihrer Götter mit demselben Eifer verfocht, als er später den Naturphilosophen gegenüber entwickelte.

Die Verdeutschung des Homer betrachtete er schon früh als seine Lebensaufgabe. Bereits 1781 erschien die erste Ausgabe der Odyssee, der gesammte Homer durchweg überarbeitet 1793; die spätern Uebersetzungen, Virgil 1789 ꝛc., Ovid 1798; Aeschylus, Aristophanes ꝛc. sind weniger ins größere Publicum gedrungen. Der Homer dagegen ist schon frühzeitig ein Handbuch für die Gebildeten geworden und hat auf die weitere Ausbildung der Sprache fast ebenso bedeutend eingewirkt, als Schlegel's Shakspeare.

In den aufeinander folgenden Bearbeitungen sehen wir das fortgehende Bestreben, dem Urtext auf Schritt und Tritt so genau als möglich nachzugehen. Die älteste Ausgabe hatte noch etwas Naturalistisches, Voß hatte sich in seinen metrischen Grundsätzen noch nicht festgesetzt, und es kam ihm mehr darauf an, den Dichter in seinen großen Zügen, als in seinen Einzelheiten nachzubilden. Mehr und mehr aber vertiefte er sich in die Geheimnisse des Versmaßes und eignete sich eine Technik an, die uns um so mehr Bewunderung abnöthigt, da er verhältnißmäßig sehr schnell arbeitete. Am entschiedensten waren seine neuen Grundsätze in der Ausgabe von 1794 angewendet. Um der Treue willen hat er nun nicht selten die deutsche Sprache in Wendungen gebracht, die der griechischen abgelernt waren, und die zwar nicht ihrer Correctheit, aber wohl ihrem leichten Fluß schadeten; namentlich hat seine Wortfolge etwas Gewaltsames. Dabei kam ihm aber die Originalität der Mundart, der er angehörte, zu Statten. Viele von seinen Ausdrücken, die sich scheinbar an das Griechische anlehnen, sind Reminiscenzen aus alten norddeutschen Formen.

Der Eindruck dieser Uebersetzung war nicht von vorn herein ein günstiger. Klopstock, der in der festen Ueberzeugung war, er habe den classischen Hexameter geschaffen, war über die Neuerungen seines Schülers empört, in Weimar und Jena war man wenigstens bedenklich. Als Voß im Juni 1794 nach Weimar kam, fand er, daß sein Homer kein Glück gemacht; man erklärte ihn für undeutsch und zu ängstlich; als er aber Wieland und Herder seine Uebersetzungen vorlas, überzeugten sich diese

wenigstens, daß Voß nach Methode und Princip gehandelt habe, da seine Uebersetzung nicht für die Lectüre, sondern für den lebendigen Vortrag eingerichtet sei. Auch Goethe, von der durchdachten Kenntniß des Philologen durchdrungen, brach in lebhaften Beifall aus; Wolf stellte sich unbedingt auf seine Seite. Die Uebersetzung gewann immer mehr Boden im Publicum, Goethe liebte es, seinen Freunden daraus vorzulesen, und der einmal angeschlagene Ton machte sich nun in allen weitern Versuchen geltend.

Diese scheinbare Befriedigung erlitt einen starken Stoß, als in der Allgemeinen Literaturzeitung von 1796 eine sehr ausführliche und gründliche Recension erschien, die bei aller warmen und aufrichtigen Anerkennung doch gegen das leitende Princip der Uebersetzung auf das lebhafteste protestirte. Die Recension war von A. W. Schlegel, der im Jahre vorher in den Horen durch die Briefe über Poesie, Sylbenmaß und Sprache die Berechtigung seines Urtheils nachgewiesen hatte. Die Vorwürfe gegen Voß haben einen doppelten Zweck. Einmal protestirt der Kritiker gegen die Neuerungen, die dem Genius der deutschen Sprache widersprächen. „Daß einzelne Dichter durch ihr Beispiel einen großen Einfluß auf die Ausbildung der Sprache haben können, beweist die Geschichte. Auch hat man Vieles anfangs als sprachverderbt verschrien, was nachher Eingang gefunden und sich als wahre Veredelung bewährt hat; nur darf das vorgeschlagene Neue nicht in Widerspruch mit dem entschieden Festgesetzten stehen. Wäre die Sprache eine bloße Zusammenhäufung, gleichviel ob von gleichartigen oder ungleichartigen Bestandtheilen, eine formlose Masse, so dürfte man nach Willkür ändern oder hinzufügen, und jede Bereicherung ohne Ausnahme wäre Gewinn; allein sie ist ein geordnetes Ganze, oder macht doch Anspruch darauf, es mehr und mehr zu werden; nach Gesetzen der Aehnlichkeit und Verwandtschaft zieht Alles in ihr sich an oder stößt sich ab, allgemeine Formen gehen durch sie hin, beleben den Stoff und üben dagegen eine bindende Gewalt an ihm aus." — Ebenso schwer war der zweite Vorwurf, daß durch zu ängstliche Nachbildung des Einzelnen der Charakter des Ganzen beeinträchtigt würde: Voß habe mehr das Aeußerliche der Redefügungen 2c., als den innern Kern der Homerischen Poesie, die Natürlichkeit und sinnliche Klarheit ins Auge gefaßt, da doch das Erste bei Homer etwas ganz Zufälliges sei. Durch jene Aengstlichkeit der Nachbildung komme in die Dichtung etwas Mosaikartiges, was im Original durchaus nicht vorhanden sei.

Diese Abhandlung brachte in die öffentliche Meinung einen großen Umschwung. Nur Wolf, gewiß der competenteste Richter, wie er es auch in seinen spätern Fragmenten aus dem Homer gezeigt hat, gab dem Kritiker Unrecht; Goethe und Schiller waren froh, der lästigen Fessel entledigt zu

sein, die bei Reinecke Fuchs und bei Hermann und Dorothee sich so unbequem erwiesen hatte. Wieland, der leicht von einem Extrem ins andere übersprang, sprach sich 1797 im Mercur über Voß geradezu geringschätzig aus, und so war die Harmonie unter den Freunden des Alterthums unterbrochen. Schlegel selbst wurde später an seinem Urtheil wieder irre. Durch seine eigenen Arbeiten drang er immer weiter in die Technik ein und gewann die Ueberzeugung, daß man die Urbilder auch in den Einzelheiten genau nachahmen müsse, um gegen sie gerecht zu werden, und daß diese Treue eine gewisse Freiheit in den herkömmlichen Redefügungen wohl rechtfertige. Da er sich selber mit der romanischen Literatur beschäftigte, die der deutschen Sprache weit mehr widerstrebte, als die griechische, so können wir die öffentliche Zurücknahme seines frühern Urtheils in den kritischen Schriften von 1801 wohl begreifen.

Allein wir können ihr nicht beitreten. Es handelt sich hier nicht um das Verdienst des Uebersetzers, das troß der einzelnen Ausstellungen unendlich groß bleibt, sondern es handelt sich um ein Princip. Eine poetische Uebersetzung wird nicht für die Kenner des Originals geschrieben, die derselben nicht bedürfen, sondern für die Masse, und wenn sie ihren Zweck erfüllen soll, so muß sie auf diese ungefähr denselben Eindruck machen, wie der übersetzte Dichter auf seine Landsleute. Das ist nicht möglich, wenn sie Sprachformen anwendet, die dem Ohr, dem Verständniß nicht geläufig sind. Gewiß hat der poetische Uebersetzer in Beziehung auf Spracherweiterungen dasselbe Recht, als der Dichter, aber kein Haarbreit mehr, und eine Redewendung, die in einem Originalgedicht nicht erlaubt wäre, wird durch Beziehung auf ein fremdes Original nicht gerechtfertigt. Die Versuche, den Homerischen Schall nachzuahmen (borstenumstarrt Schwein, hurtig mit Donnergepolter 2c.), die Schlegel in jener Recension getadelt, sind in der That verwerflich, denn sie enthalten eine unnütze Spielerei, die uns dem wahren Inhalt des Dichters um nichts näher führt, und sie gewöhnen das Ohr an Gewaltsamkeiten, die für die weitere Ausbildung der Sprache nur schädlich sein können. Wenn unsere Sprache nach der kurzen Blüthezeit so rasch wieder verwildert ist, so fällt wenigstens ein Theil der Schuld auf die Virtuosität der Uebersetzer.

Neben der Philologie und ihr gewissermaßen entgegengesetzt erhob sich eine zweite Wissenschaft, welche die Aufmerksamkeit der neu erwachenden Dichtung auf sich ziehen mußte, die durch Kant wieder hergestellte Philosophie. Auf den ersten Augenblick scheint der Widerspruch so groß, daß man kaum auf eine Versöhnung rechnen möchte. Die griechische Bildung war constructiv und suchte das individuelle Leben, die Natur und die Realität wieder zu ihrem ursprünglichen Rechte zu erheben; die neue Phi-

losophie dagegen war durchaus zersetzend, sie verleugnete die Natur und die Individualität und ging lediglich auf die Welt der Ideen aus. Daß sich trotzdem einzelne Punkte vorfanden, in denen der Realismus und der Idealismus sich berührten, zeigt Wolf's Bearbeitung des Homer. Auf ihrem höchsten Gipfel verließ die Philologie die überlieferte individuelle Gestalt, vertiefte sich in die Natur des menschlichen Schaffens und löste dasselbe in seine ewigen ideellen Momente auf. So entschieden sich ferner beide Wissenschaften in ihrem Princip widersprachen, so waren sie doch gleichmäßig der unmittelbaren Wirklichkeit feind. Beide trieben die dichterische Erfindung in ein Reich der Ideale oder Abstractionen. So ist es denn zu begreifen, daß nach langem und hartem Kampf endlich der Realismus und Idealismus in ihren beiden entschiedensten Vertretern, Goethe und Schiller, sich zusammenfanden.

Die ungeheuere Revolution, welche Immanuel Kant in der Philosophie herbeiführte, läßt sich mit wenig Worten angeben. Die bisherige Philosophie war darauf ausgegangen, vermittelst der Denkgesetze das absolute Sein, von welchem die gewöhnliche Wissenschaft nur die Außenseite zeigt, zu ergründen, mit andern Worten, den Gott zu entdecken, den die Natur nur verbarg. Kant ging bei seiner Philosophie von dem Grundsatz aus, daß das Denken nie aus der Sphäre des Gedankens heraustreten, sich nie in das Reich des Seins vertiefen kann, daß die Aufgabe der Speculation also nur darin besteht, das Gesetz des Denkens genau festzustellen und ihm die Grenze zu stecken, über die es nicht hinaus kann. Er nahm dem menschlichen Geist die Möglichkeit, etwas Anderes hervorzubringen oder zu finden, als Ideen; aber er zeigte ihm zugleich, und das ist die zweite Seite seiner Philosophie, daß es für ihn nichts Wichtigeres gebe, als eben die Ideen, und daß diese unendlich wichtiger seien, als die sogenannte Wirklichkeit. Die Bezeichnung der transscendentalen Philosophie schreibt sich von einem mathematischen Begriff her. Transscendentale Gleichungen sind solche, die man nicht auflösen kann, weil sie auf einer veränderlichen Größe beruhen, die aber doch eine richtige Rechnung geben, so lange man sich nur an diese Bedingung erinnert. So sollte das transscendentale Denken sich stets daran erinnern, daß es mit einer unauflösbaren Größe, dem Sein, zu rechnen habe, und dann innerhalb dieser Grenzen richtig rechnen.

Die transscendentale Philosophie war durch eine Reihe von Schülern bereits in das Fleisch und Blut der Gebildeten eingedrungen, bevor der Begründer derselben sie in die Nationalliteratur einführte. Immanuel Kant war 1724 zu Königsberg geboren und hatte daselbst seit seinem 31. Jahre als Lehrer der Philosophie gewirkt. 57 Jahre war er alt, als er das Werk, durch welches der Philosophie eine neue Grundlage gelegt

wurde, herausgab. Die Kritik der reinen Vernunft erschien 1781, die Kritik der practischen Vernunft 1788, die Kritik der Urtheilskraft, die freieste und höchste Entfaltung seines Systems, 1790. Er starb, 80 Jahre alt, 1804, als Mensch ebenso verehrt und der Verehrung würdig, wie als Denker. Wir werden bei der weitern Entwickelung des transscendentalen Idealismus seinen Schriften noch einmal begegnen. Hier kommt es uns darauf an, sein Verhältniß zur Culturentwickelung der Zeit und seine Einwirkung auf dieselbe festzustellen.

Der Entschluß, aus der Form des Denkens nicht herauszutreten, und die Verzichtleistung auf das Verständniß der objectiven Welt führte nothwendiger Weise in der Methode zu einem Formalismus, der in der Schule sobald die eigentlich productive Kraft erloschen war, sehr unerfreuliche Erscheinungen nach sich zog. Kant selbst hatte sich die Kenntniß und die Bildung seiner Zeit in einem ungewöhnlichen Umfange angeeignet, und wenn in seiner Darstellung das strenge Register der Kategorien, in die er seine Gedanken einschachtelte, zu ängstlich hervortrat, so war doch diese Form mit dem lebendigsten und vielseitigsten Inhalt, mit der reichsten und umfassendsten Erfahrung angefüllt. Dieser Schatz fehlte seinen Nachfolgern; es blieb ihnen nur das todte Register, das sie der Unbequemlichkeit des freien und eigenen Denkens überhob, und die Virtuosität der Analyse, die bei Kant das Resultat des höchsten Tiefsinns war, wurde bei ihnen ein leeres Spiel mit fertigen Begriffen. Indem die Kantianer sich über alle Universitäten verbreiteten, bürgerte sich dadurch in der Sprache eine Pedanterie ein, welche die Dichtung nur einengen, aber gewiß nicht fördern konnte.

Gefährlich war ferner die Resignation auf die Erkenntniß des Absoluten. Dem Anschein nach wurde das Reich des höchsten Seins dem Gedanken verschlossen und die Idee ganz von der Wirklichkeit getrennt. Aber nur dem Anschein nach, denn der Zweck des Philosophen war, die sogenannte Wirklichkeit als etwas Gleichgültiges und Nichtiges, die Idee dagegen als das höchste und allein wahre Leben darzustellen. Nichts ist thörichter, als der Vorwurf: Kant habe das Göttliche erstickt. Bekanntlich haben sich diese Vorwürfe der spätern Philosophie zum Theil auf die scharfe Kritik bezogen, die Kant gegen die bisherigen Beweise vom Dasein Gottes ausübte. Der berühmteste dieser Beweise war der ontologische: Gott muß als das allerrealste Wesen gedacht werden, zur Realität gehört unzweifelhaft auch das Sein, also ist Gott. Man hat Kant vorgeworfen, er habe die Tiefe dieser Speculation, die auf der ursprünglichen Identität des Denkens und des Seins beruhte, gar nicht verstanden. Allein Kant verstand unter Dasein nur, was man gewöhnlich unter Dasein versteht, und wenn er jene Deduction verwarf, so wollte er damit nur die Richtigkeit des Be-

griffs Dasein feststellen, da das wahre Leben Gottes in der Idee sei; vielmehr kam es ihm darauf an, den realen Inhalt Gottes zu entwickeln. Dies geschah durch den sogenannten moralischen Beweis: wir wissen unmittelbar, daß das Gute sein soll; in der Welt ist es nicht, also muß ein Jenseits sein, in dem es ist, in dem das Schlechte, das Endliche, die Bedingtheit, Raum und Zeit verschwindet. Als Beweis im gewöhnlichen Sinn genommen ist diese Deduction ebenso wunderlich, als der ontologische Beweis; aber sie ist charakteristisch in Bezug auf ihren Inhalt, denn sie drückt den wahrhaft christlichen Glauben in ideeller Form aus, den Glauben, daß Gott der Welt entgegengesetzt ist. In diesem Sinn darf man die kritische Philosophie als die Wiedergeburt des protestantischen Geistes aus seiner theologischen Verpuppung bezeichnen. Luther hatte den Himmel und die Hölle, die Sünde und die Erlösung, die in der alten Kirche außerhalb lagen, in das Herz der Menschen aufgenommen, und das Gefühl des Elends und der Endlichkeit wie den Muth der Freiheit zu seinem lebendigen Eigenthum gemacht. Allein seine historische Beziehung zur Bibel und zur Ueberlieferung hinderten ihn, diese Idee zu einer zusammenhängenden Weltanschauung durchzubilden. Die Theologie verknöcherte in neuer Scholastik oder siechte in unmännlicher Gefühlsschwärmerei dahin. Kant hat das Princip des alleinseligmachenden Glaubens in das Reich der Idee eingeführt. Aus der Idee des Guten oder aus dem Gewissen leitete er die Nothwendigkeit eines Glaubens an eine wirkliche, nicht blos in der Einbildung bestehende ideale, den Bedingungen des Raums und der Zeit entrückte Welt her. Die Möglichkeit, sich durch die blose Erkenntniß, durch die reine Vernunft von der Wirklichkeit des Ideals zu überzeugen, bestritt er dem menschlichen Geist und spottete der Weisheit seiner Schlüsse durch eine glänzende Kritik, an der sich das ganze Zeitalter berauschte.

Im katholischen Frankreich hatte die Vernichtung der Wunder auch den Glauben und den Idealismus zerstört. Die französische Aufklärung empörte sich im Namen der Natur und des gesunden Menschenverstandes gegen den Spiritualismus in den Dogmen, wie in den sittlichen Lehren des Christenthums. Der deutsche Protestantismus machte es umgekehrt: in der Ueberzeugung, daß der Spiritualismus des Christenthums noch viel zu sehr mit natürlichen, endlichen Momenten zersetzt sei, erkannte er es für seine Aufgabe, die Vergeistigung der Religion des Geistes mit aller Consequenz des Denkens fortzuführen. Das Christenthum verlangt eine Reihe von Opfern, aber nur zum Schein, denn es erkauft sie durch Verheißungen ewigen Heils. Diesen irreligiösen Zusatz hob Kant auf. Die Pflicht sollte um des absoluten Gebots willen, ohne alle Rücksicht auf einen zu erreichenden Zweck, ohne alle Beimischung der Vorstellung einer damit verbundenen oder daraus entspringenden Glückseligkeit, ausgeübt werden; ja,

das Gebot der Tugend war so hart, daß schon das Zusammentreffen der Neigung mit der Pflicht als eine Entheiligung der letztern erschien. Dies ist die große, aber freilich auch befremdliche Seite in seiner Kritik der praktischen Vernunft.

Die Härte, mit der dieser an sich richtige Grundsatz ausgesprochen wurde, die scharfe Abstraction, mit welcher er alle Nebengedanken eines zu erfüllenden Zwecks, einer zu erreichenden Befriedigung entfernte, ist aus der endlichen Beziehung seiner Philosophie zur Zeit zu erklären. Wenn er in seiner Kritik der reinen Vernunft jede Ueberschreitung aus dem Gebiet der Gedanken untersagte, so geißelte er damit zugleich die Neigung seines Zeitalters zur Schwärmerei und zum Materialismus. Ebenso war ihm in Beziehung auf das praktische Leben die doppelte Verirrung des herrschenden Eudämonismus verhaßt. Einerseits strebte der Instinct, sich von allem Gesetz und aller Regel zu befreien, sei es nun um des unmittelbaren materiellen Genusses willen, oder für einen feinern geistigen, aber noch krankhaftern Genuß. So die Pietisten, die Mystiker, die schönen Seelen, die Gefühlsdichter u. s. w. Andererseits war durch die Jesuiten und die Freimaurer, namentlich die Illuminaten, die gebildete Welt daran gewöhnt worden, zur Vervollkommnung der Menschheit in der Wahl der Mittel nicht sehr verlegen zu sein. Gegen diese Verirrungen wandte Kant die schärfsten Waffen seines Geistes.

> Er hatte nicht die Unwissenheit zu belehren, sondern die Verkehrtheit zurechtzuweisen. Erschütterung forderte die Cur, und je härter der Abstich des wahren Princips gegen die herrschenden Maximen war, desto mehr konnte er hoffen, Nachdenken darüber zu erregen. Aus dem Sanctuarium der reinen Vernunft brachte er das fremde und doch wieder so bekannte Gesetz, stellte es in seiner ganzen Heiligkeit aus vor dem entwürdigten Jahrhundert und fragte wenig danach, ob es Augen giebt, die seinen Glanz nicht ertragen. (Schiller in Anmuth und Würde.)

Der Erfolg hat Kant's Maxime gerechtfertigt. Wenn Menschen wie Kotzebue und Jacobi, denen die individuelle Ungenirtheit des Lebens das höchste Princip war, die Pedanterie des Handelns, welches in jedem einzelnen Fall nach dem Katechismus sieht, mit Hohn und Spott übergossen, so zeigte sich damit nur, daß er den wunden Fleck richtig getroffen hatte. Es giebt keine Philosophie, die auf die Privatsittlichkeit so segensreich eingewirkt hätte, als die Kantische; nur muß man dabei nicht die Philosophen von Profession in Betracht ziehen, die gleich den Theologen ihre Pflicht vollständig gethan zu haben glaubten, wenn sie lehrten, was Andere ausüben sollten, sondern die bedeutenden Männer aus andern Fächern, die durch Kant's Schule gegangen waren. Die heroischen Staatsmänner, welche die große Bewegung Ostpreußens in den Freiheitskriegen führten, hatten alle

zu den Füßen des Altmeisters gesessen, und seine Lehren hatten ihr ganzes Herz erfüllt. Von andern Berühmtheiten nennen wir nur Gottfried Hermann und Wilhelm v. Humboldt. Daß Hermann seine Metrik nach Kantischen Kategorien rubricirte, wollte nicht viel sagen; aber sein herrliches und schönes Leben war ganz erfüllt von den Ideen der Kantischen Philosophie. Wilhelm v. Humboldt hat im höchsten Alter die bekannten Briefe an eine Freundin geschrieben, die zeigen, wie tief der Inhalt der Kantischen Lehren in sein Fleisch und Blut übergegangen war.*)

Diese segensreiche Wirkung der praktischen Philosophie darf uns nicht darüber täuschen, daß in ihr dennoch eine große Einseitigkeit lag. Kant war im Innersten seines Herzens ein strenger Lutheraner; er dachte bei seinen sittlichen Lehren nur an das Individuum; die Bedeutung der allgemeinen Formen des Lebens und die Erfüllung derselben in der Geschichte erschien ihm als etwas Gleichgültiges, da ihm das Absolute wirklich ein Jenseits war. Den Staat betrachtete er nur als eine Anstalt zur Wahrung der Privatsittlichkeit, die bei steigender Vervollkommnung der Menschheit sich selber aufheben würde. Die große Aufgabe der Geschichte, die Kräfte zu concentriren und dem Einzelnen den Muth und das Recht zu geben, sich einer bestimmten Idee zu opfern, konnte er nicht fassen, weil er den Begriff des Zwecks von dem Begriff des sittlichen Handelns trennte, und also in der Geschichte keine Wechselwirkung und keine Folge fand. Sein Höchstes war die Idee, welche den halb geistigen und halb natürlichen Menschen in sich entzweit und ihm dadurch eine unendliche Aufgabe stellt: die Vermittelung eines zugleich ideellen und reellen Ganzen, in welchem der Einzelne sich als Theil glücklich fühlen könne, lag ihm fern. So ist es denn begreiflich, daß allmälig seine tiefe Idee von der Pflicht, die

*) Das Wissen an sich ist unfruchtbar; Pflicht aber ist, und ist auch dem natürlichen Streben jedes nicht blos an der irdischen Welt hängenden Menschen eigen, in den Kreis von Begriffen, den er besitzt, Klarheit und Bestimmtheit zu bringen. Dazu ist das Wissen nur Material . . . In die Wirklichkeit kann leicht etwas störend eindringen, und das Größte und Schönste, das Menschen zu erkennen im Stande sind, bleiben doch die reinen, nur mit dem innern Blick erkennbaren Ideen. In ihnen zu leben ist der wahre Genuß, das Glück, das man ohne Beimischung einer Trübheit in sich aufnimmt . . . Wenn ich von der Vertiefung in die Ideen rede, so meine ich damit das Entkleiden der Dinge von ihrem Schein, das Sammeln der Gedanken auf das, was allein seine Vortrefflichkeit in sich selbst trägt, was auch im vergänglichen Menschen nicht untergehn kann, weil es nicht aus dem Menschen stammt, und was allein verdient, daß der Mensch sich ihm ganz und bedingungslos hingebe . . . Nach der innern Wahrheit der Dinge beurtheilt, ist die Dichtung viel ernster und höher, als das Leben. Sie bringt einen Schmerz und eine Lust hervor, die viel edlerer Natur sind, als die wahren und irdischen. U. s. w.

nur sich selbst zum Gegenstand habe, ins Gemeinverständliche übersetzt und auf eine Beobachtung der zehn Gebote zurückgeführt werden konnte.

Wenn in der praktischen Welt die kritische Philosophie vergebens nach einem befriedigenden Abschluß suchte, so that sie in der Kritik der Urtheilskraft den großen Schritt, für die Einheit der Idee und Realität, der Freiheit und Nothwendigkeit wenigstens einen symbolischen Ausdruck zu finden, und es zeigt die Wahlverwandtschaft des philosophischen Denkens mit der gleichzeitigen poetischen Gährung, daß sie dies Symbol in der Kunst fand. Für das Einzelne der Kunst hat Kant kein durchgreifendes Verständniß gehabt; aber durch die Aufstellung dieses großen Princips hat er die Herstellung der classischen Periode, die Versöhnung der idealistischen und realistischen Dichter herbeigeführt. Was Kant in der abstracten Form des Begriffs ausgedrückt hatte, wurde durch Schiller und W. v. Humboldt mit rhetorischer Wärme weiter ausgeführt, dann durch Goethe mit individuellen Anschauungen bereichert und so zuletzt jenes stolze Selbstgefühl des künstlerischen Ideals hervorgerufen, welches sich der Wirklichkeit überheben zu können glaubte.

Die Begriffsbestimmungen der Aesthetik knüpften sich an die Ideen des Schönen und Erhabenen. Schon bei der Analyse des Schönen zeigte es sich, daß die höchste und reinste Lust des menschlichen Geistes ohne alle Beziehung zur Wirklichkeit gedacht werden kann. Schön nennen wir, was ein uneigennütziges Wohlgefallen hervorruft, was uns als zweckmäßig erscheint, ohne Vorstellung eines bestimmten Zwecks, und was als Gegenstand eines allgemeinen und nothwendigen Wohlgefallens erkannt wird, ohne begriffliche Analyse. Obgleich also die Kunst nur ein Spiel ist und außerhalb des Zusammenhangs der gewöhnlichen Zwecke liegt, giebt sie doch dem menschlichen Geiste Befriedigung, und dieser ist sich bewußt, indem er genießt, zugleich der Schöpfer seines Genusses zu sein.

Viel wichtiger war die Analyse des Erhabenen, in dem sich die Freiheit des Geistes von den Bedingungen der Natur durch das Vermögen des Ideals am deutlichsten entwickelte. Den schönen Gegenstand, wenn ihn eigentlich auch erst unser künstlerisches Auge hervorbringt, treffen wir doch in der Natur, den erhabenen müssen wir hervorbringen. Kein Gegenstand der Natur ist an sich erhaben, weil es kein absolutes Maß giebt. Das Erhabene ist in keiner sinnlichen Form enthalten, sondern bezieht sich nur auf Ideen der Vernunft, welche, obgleich ihnen keine angemessene Darstellung möglich ist, eben durch die Darstellung des sinnlichen Contrastes rege gemacht und ins Gemüth gerufen werden. Was unserer Sinnlichkeit Schrecken erregt, bringt durch Vermittelung der Ideen Wohlgefallen und Bewunderung hervor; der Gegenstand derselben ist aber nicht die Natur, sondern der Geist. Eben darum, daß in unserer Einbildungskraft ein

Bestreben zum Fortschritt ins Unendliche, in unserer Vernunft aber ein Anspruch auf absolute Totalität liegt, wird durch den Widerspruch das Gefühl eines übersinnlichen Vermögens in uns erregt, und diese Geistesstimmung, nicht aber ihr Gegenstand, ist erhaben zu nennen. Es gehört zu unserer Bestimmung, was die Natur als Gegenstand der Sinne für uns Großes enthält, in Vergleichung mit den Ideen der Vernunft für klein zu achten, und was das Gefühl dieser übersinnlichen Bestimmung in uns rege macht, bringt jenes Gesetz zur Gestalt. Erhaben ist der Gegenstand, dessen Vorstellung das Gemüth bestimmt, sich die Unzulänglichkeit der Natur zur Darstellung von Ideen zu denken. Das Gefühl des Erhabenen besteht einerseits aus dem Gefühl unserer Unmacht und Begrenzung, andererseits aber aus dem Gefühl unserer Uebermacht, welche vor keinen Grenzen erschrickt und dasjenige sich geistig unterwirft, dem unsere sinnlichen Kräfte unterliegen.

Wir erfahren durch das Gefühl des Erhabenen, daß sich der Zustand unsers Geistes nicht nothwendig nach dem Zustand des Sinnes richtet, daß die Gesetze der Natur nicht nothwendig auch die unsrigen sind, und daß wir ein selbstständiges Princip in uns haben, welches von allen sinnlichen Rührungen unabhängig ist .... Wir ergötzen uns an dem sinnlich Unendlichen, weil wir denken können, was die Sinne nicht mehr fassen und der Verstand nicht mehr begreift. Wir werden begeistert von dem Furchtbaren, weil wir wollen können, was die Triebe verabscheuen, und verwerfen, was sie begehren. Gern lassen wir die Imagination im Reich der Erscheinungen ihren Meister finden, denn es ist doch nur eine sinnliche Kraft, die über eine andere sinnliche triumphirt; aber an das absolut Große in uns selbst kann die Natur in ihrer ganzen Grenzenlosigkeit nicht reichen ... Das Erhabene verschafft uns also einen Ausgang aus der sinnlichen Welt, worin uns das Schöne gern immer gefangen halten möchte. Nicht allmälig, sondern plötzlich und durch eine Erschütterung reißt es den selbstständigen Geist aus dem Netze los, womit die verfeinerte Sinnlichkeit ihn umstrickte, und das um so fester bindet, je durchsichtiger es gesponnen ist .... Also hinweg mit der falsch verstandenen Schonung und dem schlaffen, verzärtelten Geschmack, der über das ernste Angesicht der Nothwendigkeit einen Schleier wirft und, um sich bei den Sinnen in Gunst zu setzen, eine Harmonie zwischen dem Wohlsein und Wohlverhalten lügt, wovon sich in der wirklichen Welt keine Spuren zeigen! — (Schiller über das Erhabene, 1801.)

Das Gefühl des Erhabenen bezieht sich nicht blos auf die Kunst, sondern ist zugleich die höchste Quelle der Religion. Die Religion, welche aus der Kritik der Urtheilskraft hervorgeht, ist eine viel freiere und würdigere, als die Religion der praktischen Vernunft. Indem wir uns überzeugt haben, daß im Gefühl des Erhabenen unser Geist bei sich selbst bleibt, werden wir dadurch von den Schrecken des Naturgötzendienstes be-

freit, und es wird der ächte Begriff einer Religion des Geistes möglich gemacht. Zur Ausführung dieser Idee war die Zeit nicht reif, weil das Princip ihres Schaffens von dem Princip ihres Empfindens noch getrennt war.

Wohl aber war durch diese kritische Selbstbefreiung des Geistes der Weg angebahnt, die dichterische Welt der Griechen wieder aufzufinden. Die jugendliche Ungeduld unserer Dichtkunst hatte sich ausgetobt, und aus der unbedingten Heiligung des Instincts wurde die Resignation einer schönen Seele. Die titanischen Bestrebungen hatten nichts weiter hervorgerufen, als eine neue thränenreiche Spießbürgerei, einen siechen Pietismus des Herzens, der, unfähig, sich an Idealen emporzurichten, in seiner eigenen Erbärmlichkeit schwelgte. In stolzer Zurückhaltung entzog sich nun die Kunst dieser schlechten Wirklichkeit und floh in die Welt des Scheins, die sie den Griechen nachbildete. Die Kunst lebte in Bildern, die Philosophie in Ideen; und wenn die Kunst anscheinend in ihrer griechischen Schönheitsfülle sich zu einem harmonischen Dasein gestaltete, so lag doch darin, daß sie auf die Wirklichkeit resignirte, eben jener leise schmerzliche Zug, den die Philosophie als Idee begriff. Entschiedener, als irgend eine frühere Lehre, trat die Kantische Philosophie aus der anscheinenden Befriedigung des Lebens heraus, denn sie machte die Idee, deren Wesen eben darin bestand, daß ihr die Wirklichkeit niemals gerecht werden konnte, zum höchsten Lebensprincip des Geistes; aber wenn die Kunst in sich selbst einkehrte, so mußte sie erkennen, daß sie selbst nur in Ideen lebte, und daß ihr Lebensprincip mit dem der neuen Philosophie zusammenfiel. Die allmälige Entwickelung dieses Bewußtseins ist der eigentliche Inhalt des Bundes zwischen unsern beiden größten Dichtern, in denen der philosophische Idealismus und der künstlerische Realismus endlich seine Versöhnung fand.

Im Juli 1787 kam Schiller zum ersten Mal nach Weimar; er fand bei Wieland und Herder freundliche Aufnahme, aber im Grunde trat er Beiden niemals näher, und der mehr niederhaltende als anerkennende Ton, welcher zu der Zeit in den geselligen Cirkeln Weimars herrschte, trieb ihn bald in sich selbst zurück. Goethe war in Italien, aber sein Geist waltete noch über der Stätte, die er seit langer Zeit allein beherrscht. „Goethe's Geist," schreibt Schiller an Körner im August 1787, „hat alle Menschen, die sich zu seinem Cirkel zählen, gemodelt; eine stolze philosophische Verachtung aller Speculation mit einem bis zur Affectation getriebenen Attachement an die Natur und eine Resignation in seine fünf Sinne, kurz eine gewisse kindliche Einfalt der Vernunft bezeichnet ihn und seine ganze hiesige Secte." —

Die Befriedigung, die er in Weimar nicht erlangen konnte, fand Schiller im Hause der Frau v. Lengefeld im Rudolstädtschen, durch die

innige Freundschaft mit der ältern Tochter Caroline, der spätern Frau v. Wolzogen, und die allmälig aufkeimende Liebe zu der jüngern Tochter Charlotte. Schon im Mai 1788 siedelte er nach Rudolstadt über. Im Hause der Frau v. Lengefeld wurde Goethe wie ein guter Genius verehrt, von dem nur Heil zu erwarten sei. Als er nun aus Italien zurückkehrte, setzten die Freundinnen die größte Hoffnung auf die Zusammenkunft dieser werthen Männer, allein die Hoffnung wurde getäuscht; als Goethe am 7. September mit Herder und Frau v. Stein zu Besuch kam, standen sich die beiden Männer fremd und kalt gegenüber.

Der Grund lag zum Theil in Goethe's allgemeiner Verstimmung. Mit dem größten Unwillen hatte er sich aus Italien getrennt, dem Lande seiner alten Sehnsucht, das ihm seine alten Verhältnisse verleidete. Die Weimarische Gesellschaft kam dem Dichter mit den größten Erwartungen entgegen; allein er war ein Anderer geworden, er hatte einen Standpunkt in seiner Bildung gewonnen, auf den ihm in der damaligen Umgebung Keiner folgen konnte. Niemand verstand seine Sprache, wenn er die Welt der neuen Anschauungen, die in seinem Innern lebendig war, mit Entzücken schilderte, und seine Sehnsucht nach dem Verlornen, seine Klagen schienen zu beleidigen. Durch solche Erfahrungen wurde er dahin gebracht, an sich zu halten und sein Inneres zu verschließen, um sich die Klarheit seiner Ansicht nicht trüben zu lassen. Seiner Empfänglichkeit und Reizbarkeit bewußt, verschloß er sich gegen das, was seiner Natur nicht gemäß war. Es konnte nicht ausbleiben, daß er in dieser abgemessenen Haltung Vielen kalt und selbstsüchtig erschien, und daß namentlich die frühern Freunde sich verletzt fühlten. — Ein weiterer Grund seiner Verstimmung war das allmälige Hervortreten der französischen Revolution.

Schon im Jahre 1785 hatte die Halsbandgeschichte einen unaussprechlichen Eindruck auf mich gemacht. In dem unsittlichen Stadt-, Hof- und Staatsabgrunde, der sich hier eröffnete, erschienen mir die gräulichsten Folgen gespensterhaft, deren Erscheinung ich geraume Zeit nicht los werden konnte; wobei ich mich so seltsam benahm, daß Freunde, unter denen ich mich eben aufhielt, als die erste Nachricht hievon zu uns gelangte, mir nur spät, als die Revolution längst ausgebrochen war, gestanden, daß ich ihnen damals wie wahnsinnig vorgekommen sei .... Einem thätigen productiven Geiste, einem wahrhaft vaterländisch gesinnten und einheimische Literatur befördernden Manne wird man es zu Gute halten, wenn ihn der Umsturz alles Vorhandenen schreckt, ohne daß die mindeste Ahnung zu ihm spräche, was Besseres, ja nur Anderes daraus erfolgen solle. (Werke, Bd. 27, p. 9.)

Neben dieser allgemeinen Mißstimmung war noch eine besondere Abneigung gegen Schiller vorhanden.

Nach meiner Rückkunft aus Italien, wo ich mich zu größerer Bestimmtheit und Reinheit in allen Kunstfächern auszubilden gesucht hatte, unbe-

kümmert, was während der Zeit in Deutschland vorgegangen, fand ich neuere Dichterwerke in großem Ansehn, die mich äußerst anwiderten: Heinse's Ardinghello und Schiller's Räuber. Jener war mir verhaßt, weil er Sinnlichkeit und obstruse Denkweisen durch bildende Kunst zu veredeln und aufzustutzen unternahm, dieser, weil ein kraftvolles, aber unreifes Talent gerade die ethischen und theatralischen Paradoxen, von denen ich mich zu reinigen gestrebt, recht im vollen hinreißenden Strome über das Vaterland ausgegossen hatte. Beiden Männern von Talent verargte ich nicht, was sie unternommen und geleistet: denn der Mensch kann sich nicht versagen, nach seiner Art wirken zu wollen. Das Rumoren aber, das im Vaterland dadurch erregt, der Beifall, der jenen wunderlichen Ausgeburten allgemein, so von wilden Studenten als von der gebildeten Hofdame gezollt ward, der erschreckte mich, denn ich glaubte all mein Bemühen völlig verloren zu sehen, die Art und Weise, wie ich mich gebildet hatte, schien mir beseitigt und gelähmt.... Die Betrachtung der bildenden Kunst, die Ausübung der Dichtkunst hätte ich gerne völlig aufgegeben, wenn es möglich gewesen wäre; denn wo war eine Aussicht, jene Productionen von genialem Werth und wilder Form zu überbieten? Man denke sich meinen Zustand! Die reinsten Anschauungen suchte ich zu nähren und mitzutheilen, und nun fand ich mich zwischen Ardinghello und Franz Moor eingeklemmt. (27, p. 34.) —

Unter solchen Umständen ist es zu begreifen, wie Schiller nach jener Zusammenkunft schreibt:

Ich zweifle, ob wir je einander sehr nahe rücken werden. Vieles, was mir jetzt noch interessant ist, was ich noch zu wünschen und zu hoffen habe, hat seine Epoche bei ihm durchlebt; er ist mir (an Jahren weniger, als an Lebenserfahrungen und Selbstentwickelung) so weit voraus, daß wir unterwegs nie mehr zusammenkommen werden; und sein ganzes Wesen ist schon von Anfang her anders angelegt, als das meinige; seine Welt ist nicht die meinige, unsere Vorstellungsarten scheinen wesentlich verschieden. —

Als Schiller im November 1788 nach Weimar zurückkehrte, lebten sie zusammen, ohne je in eine persönliche Berührung zu kommen. Die abgöttische Verehrung, welche Moritz, Meyer und die andern neugewonnenen Freunde Goethe's laut aussprachen, mußten den jüngern Dichter verstimmen. An eine Vereinigung war nicht zu denken. In seinen Briefen an Körner spricht Schiller dieses Verhältniß sehr bitter aus.

Oefters um Goethe zu sein, würde mich unglücklich machen: er hat auch gegen seine nächsten Freunde kein Moment der Ergießung, er ist an nichts zu fassen; ich glaube in der That, er ist ein Egoist in ungewöhnlichem Grade. Er besitzt das Talent, die Menschen zu fesseln, und durch kleine sowohl als große Attentionen sich verbindlich zu machen, aber sich selbst weiß er immer frei zu behalten. Er macht seine Existenz wohlthätig kund, aber nur wie ein Gott, ohne sich selbst zu geben... Ein solches Wesen sollten die Menschen nicht um sich herum aufkommen lassen. Mir ist er dadurch verhaßt, ob ich gleich seinen Geist von ganzem Herzen liebe und groß von

ihm denke ... Eine ganz sonderbare Mischung von Haß und Liebe ist es, die er in mir erweckt hat, eine Empfindung, die derjenigen nicht ganz unähnlich ist, die Brutus und Cassius gegen Cäsar gehabt haben müssen; ich könnte seinen Geist umbringen und ihn wieder von Herzen lieben ... (Februar 1789.) — Ich will mich gern von Dir kennen lassen, wie ich bin. Dieser Mensch, dieser Goethe ist mir einmal im Wege, und er erinnert mich so oft, daß das Schicksal mich hart behandelt hat. Wie leicht ward sein Genie von seinem Schicksale getragen, und wie muß ich bis auf diese Minute noch kämpfen! (März 1789.)

Mittlerweile hatte sich Schiller in seine geschichtlichen Studien vertieft, die auf seine poetische Ausbildung von größerem Einfluß gewesen sind, als man gewöhnlich annimmt. Auch diese Studien trieb er als Idealist. Er pflegte zu behaupten, daß der Geschichtsschreiber, wenn er alles Thatsächliche in sich aufgenommen, nun den so gesammelten Stoff erst wieder aus sich heraus zur Geschichte construiren müsse. Eine Thatsache läßt sich ebensowenig zu einer Geschichte, wie die Gesichtszüge eines Menschen zu einem Bildniß blos abschreiben. Wie in dem organischen Bau und dem Seelenausdruck der Gestalt, giebt es in dem Zusammenhang selbst einer einfachen Begebenheit eine lebendige Einheit. Der wahre Zusammenhang der Begebenheiten wird am sichersten von demjenigen erkannt werden, der seinen Blick an philosophischer und poetischer Nothwendigkeit geübt hat, denn auch hier steht die Wirklichkeit mit dem Geist in geheimnißvollem Bunde.

Dieser Idealismus ist nicht geeignet, eine objective Auffassung der Geschichte vorzubereiten, und Schiller's Arbeiten sind durchweg dilettantisch und rhetorisch. Indeß erregte sein Werk über den Abfall der Niederlande doch Aufmerksamkeit, und Goethe veranlaßte im Mai 1789 seine Ernennung zum Professor der Geschichte in Jena. Mit einiger Verwunderung trat Schiller sein neues Amt an, zu dem ihm alle Vorkenntnisse fehlten. Gleich darauf verheirathete er sich mit Charlotte von Lengefeld und fand nun in einer glücklichen Häuslichkeit den innern Halt für sein Leben, der ihm bis dahin gefehlt hatte. Zugleich trat ihm durch Reinhold die Kantische Philosophie näher, und er hoffte von ihr eine Versöhnung sowohl für seinen Verstand wie für sein Gefühl. Für das Verhältniß zu Goethe waren diese philosophischen Beschäftigungen nicht förderlich. Nach einer Unterredung mit demselben über Kant berichtet Schiller:

Interessant ist's, wie er Alles in seine eigne Art und Manier kleidet und überraschend zurückgiebt, was er las; aber ich möchte doch nicht gern über Dinge, die mich sehr nahe interessiren, mit ihm streiten. Es fehlt ihm ganz an der herzlichen Art, sich zu irgend etwas zu bekennen. Ihm ist die

ganze Philosophie subjectivisch, und da hört denn Ueberzeugung und Streit zugleich auf. Seine Philosophie mag ich auch nicht ganz: sie holt zu viel aus der Sinnenwelt, wo ich aus der Seele hole. Ueberhaupt ist seine Vorstellungsart zu sinnlich und betastet mir zu viel. Aber sein Geist wirkt und forscht nach allen Directionen und strebt sich ein Ganzes zu erbauen und das macht mir ihn zum großen Mann. (1. November 1790.)

Eine schwere Krankheit, die Schiller überfiel, der erste Vorbote eines jahrelangen Leidens, das erst mit seinem Tode endigen sollte, unterbrach eine Zeit lang seine philosophische Entwickelung. Eine große und günstige Anregung dagegen wurde ihm zu Theil, als im Frühjahr 1793 Wilhelm v. Humboldt mit seiner geistvollen Gemahlin Caroline, geborenen v. Dacheröden, nach Jena kam. Es entstand ein Verhältniß, dessen menschliche Idealität ebenso anziehend, wie seine wissenschaftliche Fruchtbarkeit bedeutend war. Schiller's durchaus sporadische und dilettantische Bildung wurde durch die gründliche philologische und philosophische Gelehrsamkeit seines neuen Freundes getragen, das Alterthum wurde ihm zugänglich gemacht, und die warme, hingebende Verehrung und Liebe, mit der ihm Humboldt entgegenkam, gab seinem Selbstgefühl eine neue Weihe. Die neuen Freunde sahen sich täglich zweimal und besprachen alle Kunstangelegenheiten bis tief in die Nacht. Nachdem die beiden Freunde sich trennten, begann jener fruchtbare, erst in den spätern Jahren unterbrochene Briefwechsel, der für uns eines der edelsten Zeugnisse ist, wie ernst es damals die Dichter mit ihrer Aufgabe nahmen, und wie eifrig sie bemüht waren, ihre Studien gewissermaßen aus der Fülle des Herzens herauszuschöpfen.

1793 machte Schiller eine Reise nach seiner schwäbischen Heimath, wo er wieder in eine schwere Krankheit und jetzt zum letzten Mal in seinem Leben in eine Entmuthigung verfiel, von der uns der Briefwechsel mit Körner erschreckende Zeugnisse ablegt; als er aber im Mai 1794 zurückkehrte, war er geistig völlig hergestellt und brachte den Plan zu den Horen mit, welche alle strebsamen Talente der Nation zu einem großen nationalen Kunstwerk vereinigen sollten. In dem Kreise von Weimar und Jena hatten sich W. v. Humboldt, Herder, Fichte, Woltmann, Knebel zc. angeschlossen; auch Kant, der sich für Schiller's Arbeiten sehr interessirte, versprach seine Mitwirkung. An Goethe erging die Aufforderung im Juni 1794.

Das stark bewegte Leben, das dieser seit jener Zeit geführt, hatte ihn die Abneigung gegen Schiller's philosophische und poetische Thätigkeit allmälig vergessen lassen. Sein Verhältniß zu Christiane Vulpius entfremdete ihm den Hof und die Frauen, mit denen er bisher gemeinsam gelebt. Seine naturwissenschaftlichen und artistischen Studien entfernten ihn von

seinen alten Freunden, den Glaubensphilosophen, er fühlte sich sehr isolirt. Der Fortgang der Revolution, den er in dem Feldzug in der Champagne und in der Belagerung von Mainz aus widerwärtiger Nähe angeschaut, scheuchte ihn von der Wirklichkeit zurück.

Ich hielt mich immer fest an die naturwissenschaftlichen Studien, wie an einen Balken im Schiffbruch, denn ich hatte nun zwei Jahre unmittelbar und persönlich das fürchterliche Zusammenbrechen aller Verhältnisse erlebt .... Persönlicher Zeuge höchst bedeutender und die Welt bedrohender Umwendungen gewesen zu sein, das größte Unglück mit Augen gesehen, ja solche Zustände getheilt zu haben, gab die traurigste Stimmung .... Robespierre's Greuelthaten hatten die Welt geschreckt, und der Sinn für Freude war so verloren, daß Niemand über dessen Untergang zu jauchzen sich getraute, am wenigsten da die äußern Kriegsthaten der im Innersten aufgeregten Nation unaufhaltsam vorwärts drängten, rings umher die Welt erschütterten und alles Bestehende mit Umschwung, wo nicht mit Untergang bedrohten. Indeß lebte man doch in einer traumartigen, schüchternen Sicherheit .... Wer sich indessen von den Zuständen Rechenschaft gab, mochte wohl im Innern sich gestehen, daß man sich mit eiteln Hoffnungen zwischen Furcht und Sorge nur hinhalte.

Unter diesen Umständen mußte ihm ein Bündniß der gemeinsam für das Gute wirkenden Talente, wie es von Schiller angeregt wurde, abgesehen von den kleinen Mißhelligkeiten, als ein wünschenswerther Halt erscheinen. Die beiden Dichter begegneten sich auf einem Gebiet, wo man es am wenigsten hätte erwarten sollen, auf dem Gebiet der Naturwissenschaft. Vielleicht war es ein günstiger Umstand, daß Schiller auf demselben gar nicht zu Hause war, so daß die Trennung, die er auch hier zwischen Idee und Wirklichkeit machte, Goethe nicht so unmittelbar verletzte. Schiller's Anziehungskraft war groß, er hielt Alle fest, die sich ihm näherten; die gemeinschaftlichen Arbeiten an den Horen kamen dazu, und so wurde der Bund zwischen Idealismus und Realismus besiegelt. „Für mich,“ erzählt Goethe, „war es ein neuer Frühling, in welchem Alles froh neben einander keimte und aus aufgeschlossenen Samen und Zweigen hervorging.“

Der erste Schritt zur Befestigung des neuen Verhältnisses war von Seiten Schiller's ein gewagter. Es war ein Brief an Goethe, 23. August 1794, in welchem er diesem sein eigenes Wesen zergliederte.

Sie suchen das Nothwendige der Natur, aber Sie suchen es auf dem schwersten Wege .... Sie nehmen die ganze Natur zusammen, um über das Einzelne Licht zu bekommen; in der Allheit ihrer Erscheinungsarten suchen Sie den Erklärungsgrund für das Individuum auf. Von der einfachen Organisation steigen Sie Schritt vor Schritt zu der mehr verwickelten hinauf, um endlich den verwickeltsten von allen, den Menschen, genetisch aus den

Materialien des ganzen Naturgebäudes zu erbauen. Dadurch, daß Sie ihn der Natur gleichsam nacherschaffen, suchen Sie in seine verborgene Technik einzudringen .... Wären Sie als ein Grieche geboren, so wäre Ihr Weg unendlich verkürzt, vielleicht ganz überflüssig gemacht worden. Schon in die erste Anschauung der Dinge hätten Sie dann die Form des Nothwendigen aufgenommen, und mit Ihren ersten Erfahrungen hätte sich der große Stil in Ihnen entwickelt. Nun, da Sie ein Deutscher geboren sind, da Ihr griechischer Geist in diese nordische Schöpfung geworfen wurde, blieb Ihnen keine andere Wahl, als entweder selbst zum nordischen Künstler zu werden, oder Ihrer Imagination das, was ihr die Wirklichkeit vorenthielt, durch Nachhilfe der Denkkraft zu ersetzen und so gleichsam von Innen heraus in Griechenland zu gebären. In derjenigen Lebensepoche, wo sich die Seele aus der äußern Welt ihre innere bildet, von mangelhaften Gestalten umringt, hatten Sie schon eine wilde und nordische Natur in Sich aufgenommen, als Ihr siegendes, seinem Material überlegenes Genie diesen Mangel von Innen entdeckte und von Außen her durch die Bekanntschaft mit der griechischen Natur geleitet nach dem bessern Muster ergänzte. Das konnte nicht anders als nach leitenden Begriffen von Statten gehen. — Sowie Sie von der Anschauung zur Abstraction übergingen, so mußten Sie nun rückwärts Begriffe wieder in Intuitionen umsetzen und Gedanken in Gefühle verwandeln, weil nur durch diese das Genie hervorbringt.

Goethe nahm diese Auseinandersetzung nicht blos mit Wohlgefallen, sondern mit Rührung auf. Es schloß sich sehr bald ein persönlicher Verkehr daran, und aus der Annäherung wurde eine wirkliche Freundschaft, eine Freundschaft, die in der Geschichte der Literatur nicht ihres Gleichen hat. Menschen, die nur in dem leichten, aber lebhaften Spiel des Gemüths ein inniges Verhältniß zu suchen verstehen, können sich diesen Bund nicht klar machen. Es war eben keine Jugendfreundschaft, die von einer gemeinsamen Vergangenheit zehrt, sondern die Freundschaft männlichen Alters, die in der gemeinsamen, von einem gleichen Glauben bewegten Arbeit ihre Erfüllung findet. Was Goethe und Schiller in jenen schönen Jahren mit einander getrieben, hat seine Bedeutung nicht blos in der Größe der Leistung, sondern darin, daß es der edelste Ausdruck für den Idealismus war, der alle strebsamen Geister der Nation erregte. Ihr Nachdenken über die Kunst mit der stetigen Beziehung auf Griechenland, wenn sie selber es auch nur als eine Vorarbeit für ihre Werke betrachteten, war zugleich die freie Fortsetzung der philosophischen Bewegung, die dem Heil, wonach das Volk zu streben habe, eine klar umrissene Gestalt suchte.

Die allmälige principielle Entwickelung Schiller's beginnt mit der Recension über Bürger (1791). Daß er dem Gegenstande nicht ganz gerecht geworden, fühlte er später selbst. Er hatte dem Dichter über sein Talent viel gute Worte gesagt, allein er hatte es nicht zergliedert, wie es

doch die Aufgabe des Kritikers ist. Wenn Bürger über jene Kritik außer Fassung gerieth, so war zum Theil wohl die verletzte Eitelkeit daran schuld, hauptsächlich aber die persönliche Wendung, die Schiller der Sache gab. Er hatte den Mangel an Vollendung und Classicität aus der unfertigen geistigen und moralischen Bildung des Dichters hergeleitet. Der Dichter könne uns nichts geben, als seine Individualität: diese müsse zur reinsten Menschlichkeit geläutert sein, ehe er die Menschheit zu rühren unternähme; kein Talent könne dem Kunstwerk verleihen, was seinem Schöpfer abginge. Der Dichter müsse ferner seinen Gegenstand, sei es nun seine eigene Empfindung oder eine Handlung, idealisiren, er müsse von der Empfindung, die ihn bedrängt, erst frei sein, ehe er es wagte, sie zu besingen; er müsse damit anfangen, sich selbst fremd zu werden, den Gegenstand seiner Begeisterung von seiner Individualität loszuwickeln, seine Leidenschaft aus einer mildernden Ferne anzuschauen. Das Idealschöne wird schlechterdings nur durch eine Freiheit des Geistes, durch eine Selbstthätigkeit möglich, welche die Uebermacht der Leidenschaft aufhebt. —

Die Wahrheit, die in diesen Worten liegt, so bitter sie Bürger im geheimen Gefühl seiner moralischen Unfertigkeit empfinden mußte, ist auf alle Fälle eine einseitige. Die Härte, mit welcher sie ausgesprochen wird, erklärt sich daraus, daß Schiller seine eigene unreife Vergangenheit im Auge hat. Der strenge Läuterungsproceß, dem er seine Seele unterwarf, machte ihn auch gegen andere hart. Daß eine glückliche geniale Natur eines solchen Läuterungsprocesses nicht bedarf, das war ihm wenigstens noch nicht in eigener Erfahrung aufgegangen, und gegen den Dichter, an dem er es sich wohl hätte klar machen können, war damals seine Seele noch mit Bitterkeit erfüllt. Wenn Bürger über die persönliche Wendung der Kritik erbittert war, um so mehr, da er bereits auf einer Altersstufe angelangt war, die den Gedanken an eine wesentliche Umschaffung des Charakters ausschloß, so war ihm das nicht zu verargen: es ist immer ein Mißbrauch, wenn man eine dichterische Erscheinung, statt sie in ihrem vollen Umfang zu würdigen, nur dazu benutzt, gewisse allgemeine Ideen zu entwickeln. *)

Schiller's nächste philosophische Aufsätze haben im Grunde denselben Zweck, obgleich er Schritt vor Schritt einen weitern und freiern Blick gewinnt. So die Abhandlung über den Grund des Vergnügens an

*) A. W. Schlegel's Recension (1800), die von Gervinus nicht nach Gebühr gewürdigt ist, verdient in jeder Beziehung den Vorzug; sie ist das Muster einer gerechten und erschöpfenden Darstellung. Schon die gründliche Entwickelung der Begriffe Popularität und Volkspoesie wird ihr einen bleibenden Werth verleihen.

tragischen Gegenständen (1792), wo er sich gegen die einseitige Durchführung moralischer Principien in der Kunst erklärt. Die Kunst wirkt nicht deswegen allein sittlich, weil sie durch sittliche Mittel ergötzt, sondern auch deswegen, weil das Vergnügen selbst, das sie gewährt, ein Mittel zur Sittlichkeit wird. Die Kunst befreit die Seele, indem sie die Empfindung aus ihrer Unmittelbarkeit reißt und sie durch Vorstellungen ohne physische Nothwendigkeit vermittelt. — In der Abhandlung über tragische Kunst (1792) kommt es dem Kritiker mehr darauf an, nachzuweisen, was die Menschheit für ihre höhern Interessen in der Kunst zu suchen habe, als dem Künstler Fingerzeige zu geben, wie die menschliche Natur zu rühren und für seine Zwecke zu gewinnen sei. Mehr in dieser transscendentalen Richtung, als in der Aufnahme einzelner metaphysischer Begriffsbestimmungen, bei denen man doch immer den Dilettanten herausfühlt, erkennen wir die Verwandtschaft mit den Kantischen Principien. Alle jene Untersuchungen waren nur Fortsetzung des innern Läuterungsprocesses. „Diejenige Tragödie wird die vollkommenste sein, in welcher das erregte Mitleid weniger Wirkung des Stoffs, als der am besten benutzten tragischen Form ist.“ Dieser Satz enthält fertig und abgeschlossen das Glaubensbekenntniß, mit welchem der künstlerische Idealismus sich gegen die bisher allgemein herrschende Naturwahrheit der Dichtung und Empfindung empörte. Er enthält auch bereits den Keim der spätern Verirrung, denn es liegt in ihm die freilich noch nicht bestimmt ausgesprochene Voraussetzung, daß der Stoff für den wahren Dichter wohl etwas Gleichgültiges sein könne, mit andern Worten, daß die Kunst im Stande sei, den Menschen seiner gewöhnlichen sittlichen Empfindungsweise vergessen zu lassen. — Diese Unklarheit zeigt sich noch später in der Abhandlung über den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten (1793), wo die Kunst, ganz abgesehen von ihrem Inhalt, als ein Surrogat der Tugend neben die Religion gestellt wird. Von der Schrift über Anmuth und Würde (1793) sprach Goethe noch später ziemlich bitter.

Die Kantische Philosophie, welche das Subject so hoch erhebt, indem sie es einzuengen scheint, hatte Schiller mit Freuden in sich aufgenommen; sie entwickelte das Außerordentliche, was die Natur in sein Wesen gelegt, und er, im höchsten Gefühl der Freiheit und Selbstbestimmung, war undankbar gegen die große Mutter, die ihn gewiß nicht stiefmütterlich behandelte. Anstatt sie als selbstständig, lebendig vom Tiefsten bis zum Höchsten gesetzlich hervorbringend zu betrachten, nahm er sie von der Seite einiger empirischen menschlichen Natürlichkeiten. Gewisse harte Stellen sogar konnte ich direct auf mich deuten, sie zeigten mein Glaubensbekenntniß in einem falschen Lichte; dabei fühle ich, es sei noch schlimmer, wenn es ohne Beziehung auf mich gesagt worden; denn die ungeheure Kluft zwischen unsern Denkweisen klaffte nur desto entschiedener. (Bd. 27, S. 35.)

Für uns, die wir bei der Vielseitigkeit unserer philosophischen Bildung daran gewöhnt sind, es mit den Principien nicht so genau zu nehmen, ist dieser Unwille um so überraschender, da sich Schiller in jener Abhandlung sehr entschieden gegen die Härte des kategorischen Imperativs erklärt, welcher die Tugend der Neigung entgegensetzt. — Aber damals war es unsern Dichtern mit der Speculation sehr ernst. Sie philosophirten nicht, um sich wohl oder übel mit der öffentlichen Meinung abzufinden, sondern um in ihrem Innern klar und sicher zu werden, und hier dürfen wir den Gegensatz nicht verkennen, der zwischen den Ideen Goethe's und Schiller's damals noch bestand. Goethe's Ueberzeugung ging auf die Einheit der Seele mit der Natur, Schiller's Ueberzeugung auf die Befreiung der Seele von der Natur durch die Idee.

Es ist dem Menschen zwar aufgegeben, eine innige Uebereinstimmung zwischen seinen beiden Naturen (Wille und Empfindung) zu stiften .... und immer mit seiner vollstimmigen ganzen Menschheit zu handeln, aber diese Charakterschönheit .... ist blos eine Idee, welcher gemäß zu werden er mit anhaltender Wachsamkeit streben, aber die er bei aller Anstrengung nie ganz erreichen kann ..... Bei dem Thier folgt auf die Begierde ebenso nothwendig Handlung, als Begierde auf Empfindung .... Bei dem Menschen ist noch eine Instanz mehr, das übersinnliche Vermögen des Willens .... Das Thier muß streben, den Schmerz los zu sein, der Mensch kann sich entschließen, ihn zu behalten .... Uebereinstimmung mit dem Vernunftgesetz ist im Affect nicht anders möglich, als durch einen Widerspruch mit den Forderungen der Natur, und da die Natur ihre Forderungen aus sittlichen Gründen nie zurücknimmt .... so ist hier keine Zusammenstimmung zwischen Neigung und Pflicht möglich .... Ist bei einem Menschen die Neigung nur darum auf Seiten der Gerechtigkeit, weil die Gerechtigkeit sich glücklicherweise auf Seiten der Neigung befindet, so wird der Naturtrieb im Affect eine vollkommene Zwangsgewalt über den Willen ausüben u. s. w. —

Diese und ähnliche strenge Ideen, die damals Goethe zur Verzweiflung brachten, werden zwar im Laufe des Artikels eingeschränkt, aber da Schiller über sein Material nicht frei gebietet, geht sein Princip aus seiner Anschauung nicht organisch hervor, und so begreifen wir, daß Goethe die vermittelnde Ausführung ganz übersah und nur auf den harten Widerspruch des Princips seine Aufmerksamkeit richtete. — Bereits in der nächstfolgenden Abhandlung über das Pathetische (1793) spricht Schiller seine Neigung für das Schöne, Harmonische und Natürliche im Gegensatz zum Erhabenen aus und findet das Erstere bei den Griechen realisirt, mehr als in der That der Fall ist. Noch schwebt ihm diese Schönheit und Harmonie der Natur nur als eine Idee, nur als Sehnsucht vor, die in der Gegenwart nicht mehr realisirt werden könne; aber die Neigung hat sich

doch schon bestimmt erklärt, und der gleich darauf geschlossene Bund mit Goethe gab dieser Neigung den bestimmten Ausdruck.

Die erste reife Frucht dieses Bündnisses waren die Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen (Horen 1795). Goethe las sie mit großer Aufmerksamkeit und bekannte zunächst seine völlige Uebereinstimmung mit der Deduction, dann prüfte er sie an seinem künstlerischen Gewissen und an der Erfahrung seines Lebens und Dichtens und fand nichts in ihnen, was seiner Empfindungsweise Anstoß geben könne. Eine gleich innige Theilnahme fanden die Briefe bei Humboldt, und der Altmeister der Philosophie in Königsberg drückte seinen Beifall aus. An dem größern Publicum gingen sie unbeachtet vorüber, aber als gemeinsames Glaubensbekenntniß der nun fest geschlossenen Dichterschule gehören sie zu den wichtigsten Actenstücken unserer Literatur. Die Form ist nicht vollendet, es fehlt nicht an rhetorischen Wendungen, an ungeschickten Versuchen, die Schulsprache zu reden; aber was der Schrift eine bleibende Bedeutung giebt, ist, daß sie aus dem innersten Kern der Gesinnung hervorgeht, als der vollendetste Ausdruck des künstlerischen Idealismus.

Schiller gesteht ein, daß anscheinend der Geist der Zeit den künstlerischen Beschäftigungen widerstrebt. Die Menschen sind in den Ideen jetzt so weit gekommen, daß sie nicht ohne Aussicht auf Erfolg daran denken können, aus dem Naturzustand, in dem sie bisher gelebt, herauszutreten und die Wirklichkeit nach dem Maßstab der Idee einzurichten. Allein die Aufhebung der bestehenden Einrichtungen bringt einen vorübergehenden Zustand der Anarchie hervor, und trotz aller Aufklärung ist die sittliche Bildung noch nicht so weit, ohne den Zwang des Staats sich selber Gesetze zu geben. Die Revolution findet ein unvorbereitetes Geschlecht. In den niedern Classen herrschen elementare Zustände, welche die ganze Cultur, wenn sie losgebunden werden, ins Chaos zu stürzen drohen, in den höhern Classen die noch schlimmere Depravation des Charakters.

Den Grund dieser Verwilderung findet Schiller in der Theilung der Arbeit, welche die harmonische Ausbildung und damit die Freiheit der Person gestört habe. Indem jeder Einzelne eine bestimmte Stelle innerhalb des Staats auszufüllen, sich nur für eine bestimmte Arbeit vorzubereiten habe, sei er dadurch unfähig geworden, sich selbst zu bestimmen, sobald das äußere Band des Staats gelöst sei. Eine Verjüngung der Gesellschaft durch eigene Kraft ist also unmöglich, so lange nicht jene griechische Einheit des Denkens und Empfindens wiederhergestellt und dadurch der Mensch befähigt wird, sich auch nach dem Fall des Staats selbst und mit Freiheit zu bestimmen. Dies durchzuführen, gebe es nur ein Mittel, die schöne Kunst, deren unsterbliche Muster wir bei den Griechen zu suchen haben.

Der Künstler ist zwar der Sohn seiner Zeit, aber schlimm für ihn, wenn er zugleich ihr Zögling, oder gar ihr Günstling ist. Eine wohlthätige Gottheit reiße den Säugling bei Zeiten von seiner Mutter Brust, nähre ihn mit der Milch eines bessern Alters und lasse ihn unter fernem griechischem Himmel zur Mündigkeit reifen; wenn er dann Mann geworden ist, so kehre er eine fremde Gestalt in sein Jahrhundert zurück, aber nicht um es mit seiner Erscheinung zu erfreuen, sondern furchtbar wie Agamemnon's Sohn, um es zu reinigen. ... Wie verwahrt sich der Künstler vor den Verderbnissen seiner Zeit? Wenn er ihr Urtheil verachtet .... Er überlasse dem Verstande, der hier einheimisch ist, die Sphäre des Wirklichen, er aber strebe, das Ideal zu erzeugen; dieses präge er aus .... in allen sinnlichen und geistigen Formen und werfe es schweigend in die unendliche Zeit .... Und damit es dir nicht begegne, von der Wirklichkeit das Muster zu empfangen, das du ihr geben sollst, so wage dich nicht eher in ihre bedenkliche Gesellschaft, bis du eines idealen Gehalts in deinem Herzen versichert bist .... Ohne die Schuld deiner Zeitgenossen getheilt zu haben, theile mit edler Resignation ihre Strafen und beuge dich mit Freiheit unter das Joch, das sie gleich schlecht entbehren und tragen .... Der Ernst deiner Grundsätze wird sie von dir scheuchen, aber im Spiele ertragen sie sie noch; ihr Geschmack ist keuscher als ihr Herz, und hier mußt du den scheuen Flüchtling ergreifen. Verjage die Willkür, die Frivolität, die Rohheit aus ihren Vergnügungen, so wirst du sie unvermerkt aus ihren Handlungen, endlich aus ihren Gesinnungen verbannen. Wo du sie findest, umgieb sie mit edeln, mit großen, mit geistreichen Formen, schließe sie ringsum mit Symbolen des Vortrefflichen ein, bis der Schein die Wirklichkeit, und die Kunst die Natur überwindet. —

Es war übrigens nicht die Kunst allein, welche sich berufen glaubte, die verlorene Würde der Menschheit herzustellen; in den gleichzeitigen Vorlesungen Fichte's über die Bestimmung des Gelehrtenstandes wurde der Wissenschaft dieselbe Bedeutung beigemessen. Die Rhetorik war noch glänzender, und die Meinung gewiß ebenso gut. Beide Männer irrten nur darin, daß sie die geistige Thätigkeit hervorragender Köpfe als etwas betrachteten, das sich vom Zusammenhang der allgemeinen nationalen Thätigkeit loslösen könne. — Indem nun Idealismus und Realismus ihre Versöhnung feierten, ohne doch in einander aufzugehen, mußte es ihnen wichtig erscheinen, ihr Verhältniß zu einander in klaren Umrissen festzustellen. Dies geschah in der berühmten Abhandlung Schiller's über naive und sentimentalische Dichtung (Horen 1795—1796). — Schiller geht in derselben von der Frage aus, wie es käme, daß die Empfindung der Natur, die unsere Dichter so lebhaft beschäftigte, bei den Griechen, die doch viel natürlicher und kindlicher waren, als wir, sich fast gar nicht vorfindet.

Nicht unsere größere Naturmäßigkeit, sondern im Gegentheil die Naturwidrigkeit unserer Zustände treibt uns an, dem erwachenden Triebe nach

Wahrheit und Einfalt in der physischen Welt eine Befriedigung zu verschaffen, die in der moralischen nicht zu hoffen ist .... Der Dichter ist entweder Natur, oder er wird sie suchen; jenes macht den naiven, dieses den sentimentalischen Dichter .... Jene ist mächtig durch die Kunst der Begrenzung, dieser ist es durch die Kunst des Unendlichen. —

Schiller hat darin gefehlt, daß er diesen höchst wichtigen und entscheidenden Gegensatz in die Zeit verlegt, und die eine Seite in der antiken, die andere in der modernen Kunst wiederzufinden glaubt. Er selbst gesteht, daß ihm zu Anfang Shakspeare ebenso fremd gewesen sei, als Homer, gerade wegen der großen Natürlichkeit seiner Darstellung; ja im Stillen schwebt ihm sein eigenes Verhältniß zu Goethe vor. Wichtig ist es aber, daß Schiller die Nothwendigkeit des Idealismus für die neue Kunst nachweist und daher den Begriff des Classicismus, der Nachahmung der griechischen Kunst auf das richtige Maß zurückführt, daß er sehr klar und scharf die Grenzen absteckt, innerhalb deren dem modernen Dichter Naivetät erlaubt wäre, ohne das Ideal zu beleidigen. Eine freie Auflösung dieser Frage über das Verhältniß der Realität zum Ideal konnte Schiller nicht finden, weil er sein eigenes Verhältniß zu der überlieferten sittlichen, nationalen Substanz sich nicht klar gemacht hatte, und weil er von seiner Kunst glaubte, sie entspringe aus dem Quell der reinen zeitlosen Menschheit, während für den Kritiker ihre Herleitung aus bestimmten geschichtlichen Quellen doch nicht schwer fallen dürfte.

Bald nach dieser Abhandlung erschien über denselben Gegenstand, das Verhältniß der antiken zur modernen Poesie, als Einleitung zu einer allgemeinen Geschichte der Poesie, eine geistvolle Schrift von dem jungen Friedrich Schlegel, durch welche jene in mancher Beziehung in Schatten gestellt wurde. Schlegel war 26 Jahr alt, als er es unternahm, eine Geschichte der griechischen Poesie zu schreiben. Er stellte an den Beginn seiner Laufbahn, was nur die Frucht von dem Studium eines ganzen Lebens sein kann. Daß dieses Unternehmen im Beginn stockte, wird Niemand Wunder nehmen; ebensowenig, daß man bei der Ausführung fortwährend auf die Spuren einer unfertigen Bildung trifft. Dagegen hat der Kritiker in diesen Versuchen einen Scharfsinn und eine Freiheit der Anschauung entwickelt, die für seine Zukunft bessere Hoffnungen erregten, als nachher in Erfüllung gegangen sind.

Schlegel macht darauf aufmerksam, man dürfe nicht das Sentimentale mit dem Lyrischen verwechseln: nicht jede poetische Aeußerung des Strebens nach dem Unendlichen sei sentimental, sondern nur eine solche, die mit einer Reflexion über das Verhältniß des Idealen und des Realen verknüpft ist. „Die charakteristischen Merkmale der sentimentalen Poesie sind das Interesse an der Realität des Ideals, die Reflexion über das

Verhältniß des Idealen und Realen und die Beziehung auf ein individuelles Object der idealisirenden Einbildungskraft des dichtenden Subjects."

Unserer modernen Poesie fehle es nicht an einzelnen Schönheiten, wohl aber an Uebereinstimmung und Vollendung, an einer vollständigen Schönheit, die ganz und beharrlich wäre; unsere Poesie strebe weniger nach dem Schönen, als nach dem Charakteristischen und Interessanten. Die ganze Geschichte der modernen Poesie sei anscheinend vom Zufall bestimmt, niemals aber sei die Gestaltlosigkeit und Anarchie so deutlich hervorgetreten, als gegenwärtig in Deutschland.

Die Philosophie poetisirt und die Poesie philosophirt; die Geschichte wird als Dichtung, diese aber als Geschichte behandelt. Selbst die Dichtarten verwechseln gegenseitig ihre Bestimmung, eine lyrische Stimmung wird der Gegenstand eines Drama und ein dramatischer Stoff wird in lyrische Form gezwängt .... Gleichgültig gegen alle Form und nur voll unersättlichen Durstes nach Stoff verlangt auch das feinere Publicum von dem Künstler nichts als interessante Individualität. Wenn nur gewirkt wird, wenn die Wirkung nur stark und neu ist, so ist die Art, wie, und der Stoff, worin es geschieht, dem Publicum gleichgültig. Die Kunst thut das Ihrige, um diesem Verlangen ein Genüge zu leisten. Wie in einem ästhetischen Kramladen steht Volkspoesie und Bontonpoesie beisammen, und selbst der Metaphysiker sucht sein eigenes Sortiment nicht vergebens; nordische oder christliche Epopöen für die Freunde des Nordens und des Christenthums; Geistergeschichten für die Liebhaber mystischer Gräßlichkeiten, und irokesische oder kannibalische Oden für die Liebhaber der Menschenfresserei; griechisches Kostüm für antike Seelen, und Rittergedichte für heroische Zungen; ja sogar Nationalpoesie für die Dilettanten der Deutschheit!

So tauml' ich von Begierde zu Genuß,
Und im Genuß verschmacht' ich nach Begierde.

In diesem Bilde charakterisirt Schlegel nicht blos die vorhandene Poesie, sondern vor Allem seine eigene Schule. Es ist eine wunderliche Ironie des Schicksals, daß die Romantiker den Quell der Verirrungen durchschauten, ihm aber in ihrer eigenen Richtung erst den vollsten und freiesten Strom erschafften.

Indem nun Schlegel auf den Grund dieses Unterschiedes eingeht, zeigt er, daß die griechische Kunst der reifste und vollendetste Ausdruck der griechischen Natur war. In dieser Beziehung blühte die Menschheit nur einmal und nie wieder. — Die neuere Poesie ist das Resultat einer verunglückten natürlichen Bildung. Schon in der frühesten Zeit des Mittelalters war das lenkende Princip der ästhetischen Bildung nicht der Trieb, sondern gewisse dirigirende Begriffe. „Die Phantasterei der romantischen Poesie hat nicht etwa wie orientalischer Bombast eine abweichende Naturanlage zum Grunde, es sind vielmehr abenteuerliche Begriffe, durch welche

eine an sich glückliche, dem Schönen nicht ungünstige Phantasie eine verkehrte Richtung genommen hatte.“ — Was waren das für Begriffe? — „Der Keim der künstlichen Bildung war schon lange vorhanden, in einer künstlichen, universellen Religion, in dem unaussprechlichen Elend selbst, welches das endliche Resultat der nothwendigen Entartung der natürlichen Bildung war.“

Die Romantik der modernen Poesie ging also daraus hervor, daß die natürliche Entwickelung der nationalen Gefühlsbildung durch gewisse dirigirende Begriffe, mit andern Worten, durch das Christenthum verwischt wurde; daß die natürliche und ideale Empfindung aus verschiedenen Quellen hervorgingen. So lange nun das Christenthum in vollem Glauben lebte, zeigt die Physiognomie der verschiedenen Völker eine gewisse Verwandtschaft. Allein wie dunkel immer die Ideen des Christenthums sein mochten, sie waren doch nicht die Ausflüsse des Gefühls, sondern ein Proceß der Reflexion. Die Reflexion ging daher in unendlichen Anstrengungen immer weiter fort, bis die endliche Frucht eine durchgängige Anarchie, eine vollendete Charakterlosigkeit war. — Da der Charakter der modernen Poesie aus der Reflexion hervorgegangen ist, so kann er auch nur durch eine gründliche Durcharbeitung der Reflexion vollendet werden. „Der bessere Geschmack der Modernen soll nicht ein Geschenk der Natur, sondern das selbstständige Werk ihrer Freiheit sein.“ Phänomene wie Goethe's Faust deuten darauf hin, daß die Zeit für eine ästhetische Revolution reif ist. Das erste Organ dieser Revolution kann nur die Kritik sein. Die griechische Dichtkunst bleibt das Ideal einer natürlichen Poesie, wir können aber nicht unmittelbar an sie anknüpfen, da sie aus einer uns fremden Bildung hervorging; sie lehrt uns, daß die Grundlage der Kunst auf dem Mythus, d. h. auf der Bildlichkeit der Empfindungen beruht, und so wie im Alterthum sich die Philosophie aus der Dichtkunst entwickelte, so soll die moderne Menschheit durch das Medium der Philosophie zur Dichtkunst zurückkehren. In dem transscendentalen Idealismus ist zu dieser Umkehr zur Poesie der Weg gezeigt. —

In dieser merkwürdigen Schrift widerspricht bei der unruhigen und unstäten Weise des Verfassers sehr häufig das Eine dem Andern, und überall finden sich Spuren jener Verworrenheit, die er als das Kennzeichen des Genius ansah; aber die Hauptsache ist klar genug, und Schiller hatte eigentlich keinen Grund, in den Xenien jene Widersprüche so scharf hervorzuheben, da er selber nicht frei davon war.*)

*) Wir Modernen, wir gehen erschüttert, gerührt aus dem Schauspiel;
Mit erleichterter Brust hüpfte der Grieche heraus. —
Oedipus reißt die Augen sich aus, Jokaste erhängt sich,
Beide schuldlos; das Stück hat sich harmonisch gelöst. U. s. w.

Die Geschichte der Poesie der Griechen und Römer (1798) ist bei der ersten Abtheilung des ersten Bandes stehen geblieben, bei der Darstellung der epischen Poesie. Wenn die ganze Untersuchung durch Wolf's Prolegomena angeregt ist, so fehlt doch viel daran, daß die leitenden Ideen des großen Philologen nach allen Seiten hin plastisch durchgeführt wären. Bei Wolf war die Vorstellung von der rhapsodischen Entstehung des Epos die Frucht vieljähriger gewissenhafter Studien, Schlegel dagegen bringt einem fertigen und frappanten Princip eine noch unvollkommene Bildung entgegen; er verfällt daher öfters in Widersprüche; doch sind die Grundlagen seiner Ansicht geistvoll entwickelt, in dem allerentschiedensten Gegensatz zu den spätern Ausgeburten der Romantik, den naturphilosophischen Speculationen.

Für Schlegel ist Homer der einzige ächte Repräsentant der griechischen Nationalität in der epischen Poesie, welche durchaus mythisch und nicht naturphilosophisch war. Zwar leugnet er den Einfluß der Naturbeobachtung und des Naturfatalismus auf die Entstehung des griechischen Göttersystems keineswegs, aber er schiebt diese theils, wie die Orphische Poesie, in eine dunkle Vorzeit zurück, theils erklärt er sie, wie die Hesiodische, als ein Resultat späterer Verwilderung. Die wenigen Momente dieses Princips, die sich im Homer vorfinden, erscheinen als letzte Trümmer einer noch nicht ganz überwundenen Vorzeit, oder als eine rohe Einmischung späterer Philosophen. Bei Homer muß man sich alle Regeln der Epopöe, die aus einer künstlerischen Bildung herrühren, aus dem Sinne schlagen. Die Homerischen Werke sind nicht das Product der Kunst, sondern das Product der Natur. Diese Naturschöpfung wurde als Begeisterung, Eingebung und Besessenheit des Poeten dargestellt, noch im Platonischen Jon, wobei man sich aber durchaus nichts Analoges mit der christlichen Offenbarung vorzustellen hat. Die Ilias ist die Inspiration nicht eines einzelnen Dichters, sondern eines gesammten dichterischen Zeitalters. Die Recension der Homerischen Gedichte, wie sie uns vorliegt, gehört dem Solonischen Zeitalter an, welches zu der ursprünglichen nationalen Bildung, die durch eine dazwischen liegende Verwilderung zum Theil verwischt war, wieder zurückkehrte. Es hatte sich theils die ionische Lyrik, theils die Hesiodische Dichterschule der Poesie bemächtigt, die reine Homerische Form in Vergessenheit gebracht und durch Anwendung der Naturspeculation jene furchtbaren Gestalten geschaffen, die von der spätern Kunst wieder aufgenommen wurden.— Als nun die Reflexion immer weiter in Griechenland eindrang, brach die Feindschaft zwischen der Philosophie und der Poesie aus, zwischen der Platonischen und Homerischen Vorstellung von den Göttern, und das war zugleich die Auflösung der natürlichen Bildung, die in der Geschichte der Menschheit nie wiederkehren sollte.

Im Einzelnen ihrer Bildung wie im Ganzen führte die Gunst der Natur die Hellenen auf jene Höhe der vollständigen Entwickelung, welche die Mitwelt nur beneiden und die Nachwelt nur bewundern konnte. Dann ergriff sie aber der eherne Arm des unerbittlichen Schicksals, und zwang sie, wieder abwärts zu gehn auf der vorgezeichneten Bahn.

Zwanzig Jahre nach dem Erscheinen dieses Erstlingswerks stellte Fr. Schlegel in seinen Vorlesungen über alte und neue Literatur seine Ansichten über die griechische Poesie noch einmal zusammen. Es ist eine merkwürdige Erscheinung, daß bei dem stärksten Wechsel in seinen Grundprincipien im Einzelnen eine große Uebereinstimmung herrscht. Bei einer normalen geistigen Entwickelung wird das Umgekehrte stattfinden: das aus dem Gewissen hergenommene Grundprincip wird bleiben, dagegen wird durch das fortgesetzte und immer gründlichere Studium manches Einzelne ergänzt und berichtigt werden. Allein Schlegel, der seine literarische Laufbahn mit einem eisernen Fleiß begann, verfiel bald in Trägheit; statt gründlich fortzustudiren, dachte er nur an die unmittelbare Anwendung seines Wissens; seine Stimmungen veränderten sich, die Erweiterungen seines Wissens hielten damit nicht gleichen Schritt. Das Epigramm auf die beiden Brüder in den Xenien ist bekannt:

Was sie gestern gelernt, das wollen sie heut auch schon lehren,
O, was haben die Herrn doch für ein kurzes Gedärm.

Auf Fr. Schlegel hatte diese Schnellfertigkeit einen um so nachtheiligern Einfluß, da er in der That stehen geblieben ist. Das Unternehmen, als junger, halbfertiger Mann eine Geschichte der griechischen Poesie zu schreiben, war gewiß sehr gewagt, aber die dilettantische Manier, mit welcher er später nur den Schaum des Wissens abschöpfte, war für seine Bildung noch viel gefährlicher.

In den Vorlesungen bemüht sich Schlegel, der attischen Literatur eine eigene dorische entgegenzusetzen, für welche ihm Pindar das Beispiel ist. Im Gegensatz gegen seine frühere Auffassung findet er in der gesammten griechischen Poesie einen durchklingenden Schmerz, die Klage über den Verlust einer bessern Menschheit, eines bessern Göttergeschlechts. Diesen Schmerz sucht er im Aeschylus, im Thucydides, im Aristophanes nachzuweisen, in dem Pythagoreischen Bunde und in den Mysterien, ja noch im Sokrates. Sokrates habe das Leben überhaupt, wie viel mehr in dem damaligen Zustand der Welt, nur als ein Gefängniß der bessern Seele betrachtet, von welcher der sonst so heitere Weise gern zufrieden war durch den Tod, da es sich nun so fügte, geheilt und befreit zu werden. Diese und ähnliche Einfälle beziehen sich auf den neu errungenen Glauben, die weitere Ausführung aber sieht zuweilen so aus, als ob sie aus dem ältern Buch

abgeschrieben wären. Wie sehr Schiller durch diese Ideen des jüngern Kritikers verletzt wurde, werden uns später die Xenien zeigen.

A. W. Schlegel, der ältere Bruder, gehörte damals noch weit entschiedener der classischen Bildung an; in Bezug auf die griechische Dichtung hat er auch später seine Ansichten nicht wesentlich geändert, und die dramatischen Vorlesungen enthalten in ihrem gelungensten Theil, der Geschichte des griechischen Theaters, nur zusammenhängend ausgesprochen, was er in seinen frühern Kritiken sporadisch auseinandergelegt. Er wies nach, daß auch das Alterthum seine Romantik, seine unaufgelösten Momente gehabt, und machte auf die symbolischen Beziehungen aufmerksam, die zwischen Dichtung, Mythe und Philosophie stattfanden. Er folgerte daraus, daß die Kunstform der Griechen keine absolute, sondern aus bestimmten nationalen und religiösen Voraussetzungen herzuleiten sei, für welche wir erst durch künstliche Perspectiven, namentlich durch das Studium der plastischen Kunst ein Verständniß gewinnen könnten, daß daher die Antike ebenso nur als ein Material, als ein unfertiger Bildungsstoff für uns zu gebrauchen sei, wie die Kunstformen aller übrigen Völker und Zeiten. Als die Krone der dramatischen Poesie bei den Griechen erscheinen diejenigen Dichter, in denen sich das specifisch griechische Leben am eigenthümlichsten entwickelt, am schärfsten den modernen Begriffen entgegengesetzt ist, während die Spätern, die sich den modernen Begriffen in der Form wie im Inhalt nähern, als Verfälscher des griechischen Lebens verdammt werden. Aus diesem Princip begreift sich die Geringschätzung des Euripides, und was damit zusammenhängt, des Menander und Terenz. Euripides war für die Franzosen das Muster der griechischen Tragödie gewesen, und noch Goethe und Schiller hatten, als sie sich der Antike zuwandten, auf ihn zunächst ihre Aufmerksamkeit gerichtet. Nun geht Schlegel nicht ganz unbefangen zu Werke: er bespricht mit besonderer Vorliebe seine schwachen Werke, und geht über die bessern ziemlich rasch hinweg; aber es ist richtig, daß mit der Aufgebung des sittlichen Lebensprincips auch die Kraft der Poesie allmälig erlischt. Daß Schlegel aus denselben Gründen dasjenige Werk von Sophokles, welches bisher am meisten gefeiert war, den König Oedipus, in den Hintergrund schob, weil es sich am meisten der Natur des modernen Intriguenstücks nähert, und dagegen den Oedipus in Kolonos wegen seiner symbolischen Beziehungen verherrlichte, werden wir leicht begreifen, da er nicht als technischer Dramaturg, sondern nur als Literarhistoriker verfährt. Hierin liegt sein Dilettantismus und die Schwäche seiner Darstellung. Die bedeutenden und tiefsinnigen Züge in diesem Stück hat er herauserkannt, aber wie das wunderbare Gewebe von Empfindungen und Stimmungen, dem der leitende Faden einer Handlung fast ganz fehlt, auf dem Theater eine Wirkung ausüben konnte, diese

Frage hat er sich gar nicht vorgelegt, weil sein Sinn für die reale Darstellung der Poesie viel weniger geschärft war, als für die ideale Seite derselben. — Derselbe Fehler liegt in seiner Darstellung des Aristophanes.

Die Tragödie ist der höchste Ernst der Poesie, die Komödie durchaus scherzhaft. Der Ernst besteht in der Richtung der Gemüthskräfte auf einen Zweck .... sein Entgegengesetztes besteht folglich in der scheinbaren Zwecklosigkeit und Aufhebung aller Schranken beim Gebrauch der Gemüthskräfte, und ist um so vollkommener, je größer das dabei aufgewandte Maß derselben und je lebendiger der Anschein des zwecklosen Spiels und der uneingeschränkten Willkür ist .... Die neuere Komödie stellt zwar das Belustigende in Charakteren u. s. w. auf .... aber unter allen daran angebrachten Scherzen bleibt die Form der Darstellung selbst ernsthaft, das heißt, an einen gewissen Zweck gesetzmäßig gebunden. In der alten Komödie dagegen ist diese scherzhaft; eine scheinbare Zwecklosigkeit und Willkür herrscht darin, das Ganze des Kunstwerks ist ein einziger großer Scherz, der wieder eine ganze Welt von einzelnen Scherzen in sich enthält, unter denen jeder seinen Platz für sich zu behaupten und sich nicht um die andern zu bekümmern scheint .... Der komische Dichter versetzt wie der tragische seine Personen in idealisches Element; aber nicht in eine Welt, wo die Nothwendigkeit, sondern wo die Willkür des erfinderischen Witzes unbedingt herrscht, und die Gesetze der Wirklichkeit aufgehoben sind. Er ist folglich befugt, die Handlung so keck und phantastisch wie möglich zu ersinnen; sie darf sogar unzusammenhängend und widersinnig sein, wenn sie nur geschickt ist, einen Kreis von komischen Lebensverhältnissen und Charakteren in das grellste Licht zu setzen. Was das Letzte betrifft, so darf das Werk allerdings, ja es muß einen Hauptzweck haben, wenn es ihm nicht an Haltung fehlen soll: wie wir denn auch die Komödien des Aristophanes in dieser Hinsicht als völlig systematisch deuten können. Allein soll die komische Begeisterung nicht verloren gehen, so muß aus diesem Zweck wieder ein Spiel gemacht und der Eindruck durch fremde Einmischungen aller Art scheinbar aufgehoben werden.

Die frühern Ausleger des Aristophanes waren nicht abgeneigt, in ihm einen Possenreißer ohne alle Poesie zu sehen, und die spätern suchten in ihm einen tiefsinnigen Philosophen, dessen Gemüth ganz von der Herrlichkeit der alten Religion erfüllt gewesen sei, und der hinter seiner anscheinenden Frivolität einen großen Schmerz um den Verfall derselben verstecke. Diese aus der Luft gegriffene Behauptung wurde namentlich in einer Zeit verbreitet, wo man aus sogenanntem conservativen Interesse gegen alle Aufklärung und Vernunft zu Felde zog, und wo man nur dann glaubte einen Dichter ehren zu dürfen, wenn er ein Feind der Aufklärung war. Diesen Thorheiten gegenüber hat Schlegel's Auffassung ihre volle Berechtigung. Aber er referirt nicht blos, sondern er lobt; er stellt die thatsächliche Methode des Aristophanes als die ideale dar, und diese Theorie widerspricht unsern Erfahrungen wie unsern Begriffen. Wir wissen aus Er-

fahrung und können diese Erfahrung begrifflich rechtfertigen, daß eine Zwecklosigkeit, die sich als solche darstellt, uns nicht belustigt, sondern langweilt; daß die Zwecklosigkeit, die komisch auf uns einwirken soll, unter der Maske der Zweckmäßigkeit uns entgegentreten muß. Wenn wir uns vorstellen, daß die Stücke des Aristophanes auf der Bühne aufgeführt sind, so können wir den Eindruck derselben uns durchaus nicht erklären, so tief wir selbst bei der Lectüre von der unerschöpflichen Poesie ergriffen werden; und diese Frage der Culturgeschichte ist noch immer ungelöst. Die Romantiker haben an ihrer eigenen Erfahrung lernen können, daß die eingeständige Zwecklosigkeit als solche niemals komisch wirkt. Freilich dachte man wohl schon bei der Theorie an die vorhergegangene Praxis, und die Tieck'schen Versuche haben zur angeblichen Rechtfertigung des Aristophanes nicht wenig beigetragen.

Wir haben die Schriften der jungen Dichter und Kritiker, welche sich später als romantische Schule der classischen gegenüberstellten, hier mit aufgenommen, soweit sie sich auf die classische Literatur beziehen, um schon hier darauf aufmerksam zu machen, daß die Grundlage dieses neuen Kunstprincips keine andere war, als der classische Idealismus. Wie Goethe, Schiller und Herder, hatten auch die beiden Schlegel ihre Bildung in Griechenland erworben, und mehrere von ihren bedeutendsten Anhängern, namentlich Schleiermacher, Bernhardi und Solger, hatten eine durchaus philologische Schule durchgemacht. Wenn sich in späterer Zeit ihre Schule von den griechischen Dichtern zu den griechischen Philosophen, namentlich zu Plato abwandte, so ist das nur ein neuer Ausdruck für die innige Verbindung der Philosophie mit der Kunst. Wir haben von Solger, der den artistischen Studien Schiller's am eifrigsten nachgegangen ist, eine Rede über den Ernst in der Kunst (1811), die wir gewissermaßen als die Grabrede jenes Glaubens betrachten können, der unser classisches Zeitalter belebt hatte.

> Plato stellt so wahr als schön das Anschauen des Schönen als eine Wiedererinnerung dessen dar, was die Seele in einer andern Welt vor ihrem Eintritt in die Zeitlichkeit geschaut hatte. Wer dort Vieles schaute, wenn der hier ein Antlitz oder die Gestalt des Leibes erblickt, welche das ewige Schöne nachahmt, so schaudert er zuerst und es kommt etwas über ihn von der Furcht, die er damals bei den Göttern empfand; dann sie länger betrachtend, verehrt er sie wie einen Gott, und fürchtete er nicht den zu großen Schein des Wahnsinns, so würde er dem Schönen wie einem Götterbilde opfern.

Wenn die Philosophie sich in so trunkenen Visionen ergehen durfte, so kann man es der Dichtung nicht verargen, wenn ihrerseits die Begeisterung alle Grenzen überstieg. Der Glaube an die Seligkeit und Allge-

walt der Kunst ist das Princip, welches uns in den gesammten lyrischen Gedichten jener Periode entgegentritt, zu denen wir jetzt übergehen.

Vergleicht man Schiller mit den gebornen lyrischen Dichtern, z. B. mit Goethe und Bürger, so überzeugt man sich bald, daß die eigentliche Richtung seines Talents nicht nach dieser Seite hin lag. Seine Jugendgedichte sind fast ohne Unterschied roh und unmusikalisch, und auch in seinen reifsten Werken fehlt das Siegel der letzten Vollendung. So schöne Einzelheiten sie enthalten, man vermißt immer etwas, sei es nun an der Einheit der Stimmung oder an dem Rhythmus der Gedanken, oder auch an dem Wohllaut der Form; sie verrathen die Arbeit, und zwar eine Arbeit, die nicht fertig geworden ist. Ein flüchtiges Gefühl durch Ton und Bild festzuhalten, war ihm nicht gegeben, er mußte ins Breite gehen und durch Glanz der Schilderungen oder durch Fülle der Gedanken die individuelle Empfindung ergänzen.

Es giebt in der Philosophie Gedanken und Perspectiven, die einer Vermittelung durch die gewöhnliche Form des Beweises nicht bedürfen, die sich der intellectuellen Anschauung als unmittelbare Wahrheiten in der Form eines Bildes versinnlichen lassen. Solche Ideen in schöner Form der Einbildungskraft und dem Gedächtniß einzuprägen, ist der Beruf des philosophischen Dichters. Allein indem er aus der individuellen Empfindung, die den Beweis der Wahrheit in sich selbst tragen muß, heraustritt, unterwirft er sich einer doppelten Kritik. Wir wollen zuerst auf dieselbe Weise angeregt sein, wie es durch die Poesie überhaupt geschieht, wir wollen von einem reichen, sanft bewegten Strom der Empfindung getragen werden und die Bilder in anmuthiger Gruppirung an uns vorübergleiten sehen; dann aber wollen wir, was zunächst unsere Einbildungskraft beschäftigt, auch mit dem Verstande prüfen. Wo der Dichter mit allgemeinen Ideen umgeht, dürfen wir ihm nicht überlassen, daß er ein Spiel mit uns treibt; seine Worte müssen einen religiösen Ernst athmen, und die schöne Form muß einen ächten, dauerhaften Gehalt umschließen. In Schiller's Gedichten wird der höchst bedeutende und aus der Tiefe des Gedankens geschöpfte Gehalt überall durch eine einseitige Färbung gestört. Wenn sie daher nicht mehr im Volk fortleben, mit Ausnahme einiger leichtern Producte von rein dogmatischer Form, so ist das in der Ordnung, da das Volk nur an Dichtungen von unbedingter Wahrheit seine Nahrung findet. Im Grunde waren sie auch nie in das Volk eingedrungen, sie waren nur für die feinste Bildung berechnet. Für diese werden sie ein ewiger Erwerb bleiben, und wenn einmal der Denkproceß jener Periode aus der Erinnerung der Literatur schwinden sollte, so wird man ihn in seinen hauptsächlichen Umrissen aus Schiller's Gedichten wieder-

herstellen können. Zwar treten in ihnen die Ideen jenes Processes nur symbolisch auf, gleich den Schatten in der Odyssee, die erst Blut trinken mußten, bevor sie den Lebendigen Rede und Antwort gaben, aber um so reiner wird ihre Gestalt, wenn wir sie wirklich mit dem Athem des Lebens berühren.

Es ist ein bestimmter Gedanke, um den seine Gedichte kreisen: der Gedanke der Kunst, die zuerst in Griechenland verkündet wurde, und die berufen sei, die Menschheit aus einem langen, trüben Traum wieder zu erlösen. Von den Gedichten, die Schiller vor seinem Bunde mit Goethe schrieb, gehören nur zwei in diesen Kreis: die Götter Griechenlands, und die Künstler.

Die Götter Griechenlands (1788) haben unter allen philosophischen Gedichten die größte künstlerische Abrundung, besonders in der spätern Bearbeitung; sie gehören trotz einzelner Härten zu den edelsten Gebilden unserer Phantasie. Freilich ist dem Dichter nicht überall gelungen, was er an einzelnen Stellen meisterhaft verstanden hat, statt des Gedächtnisses die Phantasie anzuregen und die mythischen Bilder wirklich auszumalen, die er zuweilen nur mit Hülfe der Gelehrsamkeit andeutet: man wird durch die Masse der mythologischen Namen an Ramler erinnert. Allein der Gegensatz ist doch unverkennbar. Ramler hat die Dichtkunst aus Horaz gelernt und wendet die Formen und Figuren an, die er in seinem Vorbild findet, ohne daran zu denken, daß sie für unser Klima und unsere Vorstellungen nicht mehr passen; Schiller faßt diese verschwundene poetische Welt als den Gegensatz gegen unsere gewohnten Vorstellungen auf, die er ausführlich schildern muß, um sie wieder gegenwärtig zu machen.

Der Schmerz des Dichters über den Verlust der alten Götter wird durch zwei Umstände motivirt. Einmal vermißt er in der modernen Naturanschauung die individuelle Belebung und Bewegung des natürlichen Lebens. Die Wissenschaft hat Alles in Gesetze und Beziehungsbegriffe aufgelöst und den heitern Gestalten der Dichtung allen Raum genommen; die entgötterte Natur dient knechtisch dem Gesetz der Schwere, während bei den Griechen das kleinste Leben die Spur eines Gottes zeigte, oder, mit andern Worten, als eine individuelle Existenz aufgefaßt wurde. — Sodann ist die Einheit des natürlichen und des heiligen Lebens verloren gegangen. Bei den Griechen war Tugend die zwar maßvolle und schön geformte, aber doch freie und kräftige Entwickelung der angeborenen Triebe und Leidenschaften, in unserer Welt wird die Tugend als etwas Jenseitiges dargestellt, das mit der menschlichen Natur im harten Kampfe stehe, und als erste Pflicht wird dem Menschen zugemuthet, die Stimme der Natur in seinem Innern als sündhaft zu erkennen und zu ersticken. Die Welt des Ideals widerspricht allen unsern Wünschen und Hoffnungen: fremde

unverstandene Entzücken schaudern uns aus jenen Welten an —, und der Maßstab des Heiligen ist dem Leben feind, während bei den Griechen selbst das Reich des Todes sich den zarten Regungen der Menschlichkeit empfänglich zeigte.

Nach der Geister schrecklichen Gesetzen
Richtete kein heiliger Barbar,
Dessen Augen Thränen nie benetzen,
Zarte Wesen, die ein Weib gebar u. s. w.

In der ersten Ausgabe schließt das Gedicht mit einer schreienden Dissonanz. Der Dichter fordert den Gott, „dessen Strahlen ihn darniederschlagen," „das Werk und den Schöpfer des Verstandes," auf, ihn mit seinen heiligen Wahrheiten zu verschonen. In der zweiten Ausgabe ist diese Wendung gemildert. Der Dichter faßt zwar den Gegensatz in der härtesten Form zusammen; er behauptet, daß die entfliehenden Götter Griechenlands alles Schöne und Hohe, alle Farben und Lebenstöne mit fortgenommen und uns nur das entseelte Wort gelassen haben, aber er setzt hinzu:

Aus der Zeitfluth weggerissen, schweben
Sie gerettet auf des Pindus Höhn;
Was unsterblich im Gesang soll leben,
Muß im Leben untergehn.

Daß sich über dies moderne Heidenthum einzelne Stimmen des Unwillens erhoben, kann uns weniger Wunder nehmen, als daß diese Stimmen nicht lauter und allgemeiner wurden. Stolberg, der damals sich schon in ein angsthaftes Christenthum vergraben hatte, trat als leidenschaftlicher Ankläger auf, wofür ihn Schiller mit der Xenie bedachte:

Als du die griechischen Götter gelästert, da warf dich Apollo
Aus dem Parnasse, dafür tratst du ins Himmelreich ein.

Wir dürfen uns weder durch den christlichen Eifer noch durch den guten Witz bestimmen lassen, wir müssen untersuchen, inwieweit jenes schöne heidnische Gedicht Wahrheit enthält. Die erste Ausgabe entzieht sich der allgemeinen Betrachtung, da der Dichter im Grunde nur seinen individuellen Verdruß ausspricht, nicht in einer Zeit geboren zu sein, wo man noch an die Nymphen und Dryaden glaubte, und wo alles Schöne und Kräftige auch als gut galt. Diesen Verdruß, dem verkümmerten Pietismus des Zeitalters gegenüber, kann man den damaligen Dichtern nicht verargen, da sie doch in der Wirklichkeit nicht daran dachten, dem olympischen Zeus Altäre aufzurichten und das durch mühselige Arbeit gewonnene Gesetz der Schwere durch mythische Spielereien zu ersetzen. Daß sie

die griechischen Götter zu concret und den christlichen Gott zu abstract auffaßten, wird man einer unfertigen religiösen Bildung nachsehen, da in der Hauptsache der Gegensatz richtig getroffen ist. Die wiedererwachende Dichtkunst strebte nach Harmonie und Idealität des Lebens, während ihr in der herrschenden Religiosität der Glaube begegnete, das Leben sei an und für sich ein Jammerthal und die vermeintliche natürliche Tugend der schlechteste Theil desselben. Gegen diese Selbstentfremdung des menschlichen Herzens hatten sie wohl vollkommen Recht, die Schattenwelt der griechischen Götter heraufzubeschwören.

Allein der versöhnende Schluß der zweiten Ausgabe enthält eine praktische Wendung, die den Grundzug des damaligen poetischen Strebens ausspricht und die wir als verfehlt und schädlich bezeichnen müssen. Im wirklichen Leben den Göttern Brandopfer zu bringen, oder den Kalender nach Homerischen Voraussetzungen einzurichten, unternahmen unsere Dichter allerdings nicht, wohl aber versuchten sie es in der Kunst. So wie das Gemüth in den religiösen und wissenschaftlichen Voraussetzungen der Gegenwart keine Nahrung fand, so glaubten sie aus denselben auch für die Kunst keinen Inhalt gewinnen zu können, und um das Reich des Schönen herzustellen, flüchteten sie sich zu den Todten in das Reich der Schatten, weil hier allein das wahrhaft poetische Leben gefunden werden könne. „Das irdische Leben flieht," heißt es im Siegesfest, „und die Todten dauern immer."

Aber das Leben ist nur bei den Lebendigen, aus der Schattenwelt geht keine wahre Bewegung, aus den Gräbern keine ächte Poesie hervor. Die Wissenschaft kann uns die vergangene Schönheit wiederherstellen, die Kunst ist es nicht im Stande, denn sie blüht nur aus dem Glauben auf. An die griechischen Götter, an die griechische Sittlichkeit, an das griechische Schicksal, an die griechische Naturanschauung konnten unsere Dichter nicht glauben, sie konnten sie also auch nicht in lebendigen Kunstwerken darstellen. Was sie darstellten, war immer nur der Schmerz um die verlorene Zeit der Kindheit, nicht diese Kindheit selbst. Nebenbei beruhte die Begeisterung für die griechischen Götter im Ganzen auf Hörensagen, denn Griechisch verstand Schiller nicht, die Vossische Ilias war noch nicht erschienen, und von der bildenden Kunst hatte er ziemlich dürftige Begriffe. Er hatte sich mehr nach den Postulaten seiner Philosophie das in sich übereinstimmende griechische Leben ausgemalt, als daß er es sich durch die Anschauung erworben hätte.

Die Abneigung gegen das Christenthum müssen wir im vollen Ernst nehmen. Man hat bei Goethe und Schiller die Perioden nicht genau gesondert; in spätern Zeiten haben sie unter den vielen symbolischen Heiligenbildern, die sie in das Pantheon ihrer Götter aufnahmen, auch der

christlichen Mythologie wieder gehuldigt, damals aber, wo das Gefühl noch über die Reflexion mächtig war (und das dauerte doch bis über das Ende des Jahrhunderts hinaus), brachten sie ihm, wie Goethe selbst gesteht, einen wahrhaft Julianischen Haß entgegen. Wir erinnern an die erste Walpurgisnacht (1799), wo den nordischen Heiden der reine pantheistische Naturdienst, den „dumpfen Pfaffenchristen" dagegen der Aberglaube an den Teufel, an Gespenster und die sonstige Nachtseite der Natur beigemessen wird; an die Braut von Korinth, wo der neue Glaube Liebe und Treue wie ein böses Unkraut ausrauft und sich an Menschenopfern weidet u. s. w.

Stellen wir uns noch einmal die Mythologie jenes schönen Gedichts zusammen, in welches Schiller sein ganzes Herz ausgegossen hat. Die lichten, farbenreichen griechischen Götter empören sich mit der vollen Kraft des Gefühls gegen das finstere, menschenfeindliche Reich der Abstraction, das jetzt die Welt beherrscht. Zu ohnmächtig, um Widerstand zu leisten, fliehen sie mit ihrer Jugend und ihrer Poesie aus dieser farblosen Welt der Schmerzen in das freie Reich der Kunst, und alle Dichter, oder, was nach den damaligen Begriffen dasselbe sagen wollte, alle ächten Menschen folgen ihnen nach und verlassen den Altar des Einen, der „freundlos sonder Gleichen einsam in dem Strom der Zeiten nur sein eignes Bild sieht," um Götter anzubeten, die darum ewig leben, weil sie nie gelebt haben, die der Zeitfluth entrissen im Aether der Dichtkunst als ewige Symbole der reinen Menschheit frei sich bewegen. — Malen wir uns dies Reich der Schatten aus, so erkennen wir den Venusberg des Mittelalters, das unheimliche Asyl der alten Götter, die in böse Geister verwandelt mit dem sinnlichen Schein ihres alten Lebens den Christen in die Hölle verlocken. Die Hölle wollen wir dahingestellt sein lassen, aber ein Abweg war es jedenfalls. Eine ideale Welt, die auf das geschichtliche Leben der Zeit keine Wirkung ausübt und sie nicht ausüben kann, entwickelt nur eine rasch vorübergehende Blüthe und hinterläßt eine unproductive Sehnsucht.

Es ist dem Menschen nicht erlaubt, in der Sehnsucht zu leben. In der Rückkehr zu der Homerischen Weltanschauung lag eine Unklarheit und Selbsttäuschung, es fehlte die Würdigung des geschichtlichen Rechts, die Ehrfurcht vor dem Wirklichen und Nothwendigen. Aus der Sehnsucht einer bleichen, entgötterten Zeit entsprungen, war diese dichterische Religion nachsichtig gegen Alles, weil sie keinen rechten Glauben hatte; sie ertrug unterschiedlos alle Göttergestalten in sich und sträubte sich ebensowenig, als die Religion des römischen Kaiserreichs, auch den bleichen gekreuzigten Gott der Christen neben Isis und Osiris in das Pantheon der olympischen Götter aufzunehmen.

Um wie viel glücklicher war Shakspeare, dem das Christenthum in

der festen Gestalt des geschichtlichen Protestantismus entgegentrat. In unserer classischen Zeit war von der protestantischen Bewegung nicht viel mehr übrig geblieben, als die pietistische Schönseeligkeit. Aber wenn die Dichter, um dieser zu entfliehen, bis zum Homerischen Zeitalter zurückkehrten, so verloren sie damit jene Sicherheit in den Ideen, jene feste, auf der Uebereinstimmung des Ideals mit dem natürlichen Gefühl beruhende Gesinnung, die Shakspeare nicht blos zum größten, sondern auch zum verständlichsten Dichter aller Zeiten macht. Sie empfanden schön und edel, aber sie hatten nicht die Unmittelbarkeit des Glaubens, die sich durch die Mannigfaltigkeit der Gesichtspunkte niemals irren läßt; ja sie sahen sich wohl gar genöthigt, wie Schiller in seinen Briefen über Don Carlos, um die verletzte Einheit des Herzens wiederherzustellen, ihren eigenen Idealen als Kritiker gegenüberzutreten.

In Schiller's nächstem Gedicht, die Künstler (1789), wird wieder auf das griechische Heidenthum hingewiesen.

Als in den weichen Armen dieser Amme
Die zarte Menschheit noch geruht,
Da schürte heil'ge Mordsucht keine Flamme,
Da rauchte kein unschuldig Blut.

Dieses Gedicht ist ein poetisch ausgeführtes Glaubensbekenntniß, das in den Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts seine Ergänzung findet. Durch den unerschöpflichen Gedankenreichthum, der sich hinter den reizendsten und mannigfaltigsten Bildern versteckt, wird jedes unbefangene Gemüth gefesselt. Leider fehlt auch hier die letzte Hand. Die allmälige Entstehung der Künste aus der freien Nachbildung der Natur ist im großen und schönen Sinn dargestellt, allein die Macht der Kunst wird unzweifelhaft überschätzt. Schiller, der ausschließlich das griechische Leben vor Augen hat, behauptet, daß die Kunst zuerst den Menschen aus der Wildheit gerissen habe, und schreibt ihr also nicht blos eine prophetische, sondern eine schöpferische Kraft zu: sie habe die Religion des Grauens und der Furcht in eine Religion der Liebe verwandelt. Als Gott den Menschen in die Sterblichkeit verbannt, „und eine späte Wiederkehr zum Lichte auf schwerem Sinnenpfad ihn fühlen ließ," folgte von allen himmlischen Geistern ihm nur die Kunst, und da dem Wilden, der nur durch die Fessel der Begierde an die Erscheinungen gebunden war, unempfunden die schöne Seele der Natur entfloh, löste die Kunst mit leiser Hand das Bild, den Schatten von den Dingen ab, „von ihrem Wesen abgeschieden, ihr eignes liebliches Idol;" und aus den Freuden der Ferne, die seine Gier nicht reizten, erkannte der Mensch zum ersten Mal seine Freiheit. Die Kunst sammelte die verschiedenen Strahlen der menschlichen Natur in einem

Bilde und brachte so die wahre Religion hervor. „Der Mensch erbebte vor dem Unbekannten, er liebte seinen Wiederschein.“ Die Sittlichkeit wie die Wissenschaft nährten sich an den Symbolen der Kunst; von den Schrecken des Lebens durch das schöne Spiel befreit, lernte der Mensch das unverständliche Schicksal ertragen, und als nun die Barbaren diese schöne Zeit zerstörten, wurde (im 14. und 15. Jahrhundert) der letzte Opferbrand den entheiligten Altären des Orients entrissen und durch ihn der neue Tag herbeigeführt. Kühne Geister haben sich dann bemüht, durch die Macht des Gedankens dies Licht zu nähren, aber ihre wahre Bestimmung werden sie erst erfüllt haben, wenn die Wahrheit in gefälligem Dienst zu Füßen der Schönheit liegt.

Es ist das eine hohe und schöne Auffassung, aber sie ist nicht ganz richtig. Nicht der frei sinnende dichterische Geist des Homer hat die griechischen Götter geschaffen, sondern der bereits gebildete Volksgeist, der in seinem Propheten zum höchsten, aber doch zum natürlichsten Ausdruck kam. In der herrlichen Zueignung hat Goethe durch die bescheidenere Aufgabe, die der Kunst zugetheilt wird, die richtigere und dauerhaftere Bedeutung derselben ausgedrückt. Der Schleier der Dichtung, „aus Morgenduft gewebt und Sonnenklarheit,“ kann nur aus der Wahrheit Hand dem Menschen geschenkt werden.

Wenn Goethe die Kunst zum Gegenstand der Dichtung machte, bemühte er sich nicht, den philosophischen Sinn derselben herauszustellen, sondern ihre bestimmte endliche Erscheinung zu versinnlichen, er dichtete als Künstler, nicht als Philosoph. Er giebt bestimmte, aus unmittelbarer Erfahrung hergeleitete Anschauungen, auf die Verherrlichung des Kunstbegriffs an sich läßt er sich nicht ein. Das Gebiet, welches er ausschließlich idealisirt, ist die Natur, und zwar die Natur in ihrem wissenschaftlichen Zusammenhang. Hier ist er unermüdlich, das Leben, das in allen einzelnen Erscheinungen pulsirt, zu vergöttlichen, sich mit inniger Liebe in den Schooß der unendlichen Mutter zu versenken, deren Gestalt ihm bei jeder neuen Anschauung werther und deutlicher wird. Wie es auch mit dem Gewinn stehen mag, den die Wissenschaft aus seinen naturhistorischen Forschungen gezogen hat, für die lebendige Anschauung der überall gleichmäßig wirkenden Natur sind seine Dichtungen ebenso wichtig und dabei künstlerisch abgerundeter, als Schiller's Darstellungen aus dem Reiche der Ideen.

Wir überspringen eine Reihe von Jahren und wenden uns zum Jahre 1795, wo die Lyrik der beiden Dichter plötzlich zu einer gewaltigen Blüthe aufschoß. Wie auch dieser herrliche Farbenglanz in seiner fremdartigen geheimnißvollen Pracht aus dem Treibhaus hervorgegangen ist, lehrt der Hinblick auf dasjenige Gedicht, in welchem Schiller die tiefsten Geheimnisse der Kunst offenbart zu haben glaubte: das Reich der

Schatten. Man muß den Briefwechsel mit W. v. Humboldt (S. 125 u. s. w.) vergleichen. Schiller übergiebt die Gabe seinem Freunde wie eine geheimnißvolle Offenbarung, die man nur in geweihter Stunde einsam genießen dürfe, und Humboldt empfängt sie in demselben Sinne. Er fühlt sich prophetisch angehaucht und aus den Fesseln des Erdenlebens entrückt. Wer sich bei Schiller darüber beklagt, er gebe in seinen Gedichten nur den versificirten gesunden Menschenverstand, kann sich hier der tiefsten Mystik erfreuen, einer Mystik, die sich in so luftleeren Höhen verliert, daß uns zuweilen der Athem ausgeht.

Mit Neid sieht der Mensch auf das spiegelreine Leben der seligen Götter. Es wird ihm nun offenbart, wie er sich ihnen nahen könne. Kein Gesetz der Zeit fesselt diejenigen, die von ihren Gütern nichts berühren. Wer in dem Reich des Todes frei sein will, muß sich am Schein genügen lassen: selbst der Styx fesselte Proserpina nicht, aber als sie den Apfel genossen, war sie auf ewig an den Orcus gebannt.

Nur der Körper eignet jenen Mächten,
Die das dunkle Schicksal flechten;
Aber frei von jeder Zeitgewalt,
Die Gespielin seliger Naturen,
Wandelt oben in des Lichtes Fluren,
Göttlich unter Göttern, die Gestalt.
Wollt ihr hoch auf ihren Flügeln schweben,
Werft die Angst des Irdischen von euch!
Fliehet aus dem engen, dumpfen Leben
In des Ideales Reich!

Und vor jenen fürchterlichen Schaaren
Euch auf ewig zu bewahren,
Brechet muthig alle Brücken ab.
Zittert nicht, die Heimat zu verlieren:
Alle Pfade, die zum Leben führen,
Alle führen zum gewissen Grab.
Opfert freudig auf, was ihr besessen,
Was ihr einst gewesen, was ihr seid,
Und in einem seligen Vergessen
Schwinde die Vergangenheit.

Das sind harte Anforderungen an den Menschen, und er weiß nicht recht, wie er sie erfüllen soll, wenn ihm auch herrliche Güter dafür in Aussicht gestellt werden, z. B. daß in diesem Heiligthume jede Pflicht, jede Schuld und jeder Schmerz aufhört. Das wirkliche Leben ist stets ungenügend. Wenn die Menschheit in ihrer traurigen Blöße vor dem Gesetz steht, dann muß die Tugend vor der Wahrheit erblassen, vor dem Ideal muß die That beschämt zurückweichen.

Aber flüchtet aus der Sinne Schranken
In die Freiheit der Gedanken,
Und die Furchterscheinung ist entflohn,
Und der ew'ge Abgrund wird sich füllen;
Nehmt die Gottheit auf in euren Willen,
Und sie steigt von ihrem Weltenthron.

Die Menschheit soll denselben Verjüngungsproceß durchmachen, wie Herkules, der im Leben die größten Plagen erduldete, —

Bis der Gott, des Irdischen entkleidet,
Flammend sich vom Menschen scheidet
Und des Aethers leichte Lüfte trinkt.
Froh des neuen ungewohnten Schwebens,
Fliegt er aufwärts, und des Erdenlebens
Schweres Traumbild sinkt und sinkt und sinkt.

In der Gluth seiner neuen priesterlichen Weihe hatte Schiller vor, die Vermählung des verjüngten Herkules mit der Hebe in einem Idyll zu feiern, welches das Maximum der Poesie werden sollte. Wir bedauern es nur mäßig, daß dieses Gedicht nicht geschrieben ist, da der kampfesfreudige, an Löwen und Drachen gewöhnte Gott in der ewigen Heiterkeit dieser seligen Schattenwelt im Ganzen eine sehr unerquickliche Rolle gespielt haben würde. Jene Verklärung paßt wohl für einen sehnsuchtsvollen Jüngling, wie ihn Goethe in seinem Ganymed so lieblich schildert, aber nicht für den Gewaltigen, der schon als Säugling die Schlangen zerdrückte, und der den dreiköpfigen Höllenhund, als er ihm den Ausgang wehrte, lachend über die Schulter warf.

Lassen wir das Mythische bei Seite und suchen für die Symbolik den realen Ausdruck, so hat Schiller wohl nichts Anderes gemeint, als daß die Kunst dem Schmerz und der Befangenheit der irdischen Leidenschaften entfliehen müsse. Es ist nicht ohne Bedenken, daß man Philosopheme poetisch zu verklären sucht. Wenn Kant für das Schöne ein interesseloses Wohlgefallen verlangte, meinte er damit das schlechte, endliche Interesse des Einzelnen. Wenn aber die Kunst den wahren Eindruck machen soll, so muß sie unser Herz ebenso mächtig bewegen, als das Leben. Nicht unsere eigene Noth soll sie uns zeigen, aber was der ganzen Menschheit zugetheilt ist; sie soll uns, wie der Goethe'sche Prometheus, Menschen formen nach unserm Bilde: zu leiden, zu weinen, zu genießen und sich zu freuen u. s. w. In der seligen Schattenwelt der ewig gleichen Götter ist keine Bewegung möglich, also auch keine Poesie. Die Kunst soll nicht dem Schmerz entfliehen, sie soll ihn concentriren und ihn adeln; und wenn sie, wie Goethe in seinen Geheimnissen empfiehlt, das Kreuz des Lebens hinter Rosen versteckt, so soll dieses Kreuz doch mit seinen Formen

deutlich genug hervortreten, um uns in unserm tiefsten Innern zu erschüttern. Das verkannte unsere Dichtung, als sie uns den Mächten des wirklichen Lebens entrücken und uns auf den griechischen Olymp entführen wollte.

Die übrigen Gedichte dieser Zeit gruppiren sich als anmuthige Erläuterungen um dies düstere romantische Reich der Schatten; so die Elegie: die Ideale, in welcher die Wirklichkeit alles wahren Inhalts entkleidet und auf hoffnungslose Beschäftigung eingeschränkt wird; die Sänger der Vorwelt, wo von dem neuern Dichter gesagt wird, er vernehme kaum noch im Herzen die himmlische Gottheit, die dem alten im Leben erschien.

Weh ihm, wenn er von Außen es jetzt noch glaubt zu vernehmen,
Und ein betrogenes Ohr leiht dem verführenden Ruf!
Aus der Welt um ihn her sprach zu dem Alten die Muse;
Kaum noch erscheint sie dem Neu'n, wenn er die seine — vergißt.

Die Macht des Gesanges entwickelt in einer prächtigen Schilderung, der die Romantiker mit ihrer Bemühung, die Poesie zu schildern, nie etwas Ebenbürtiges an die Seite gestellt haben, die Fluth der Poesie, von welcher die Menschheit nicht weiß, woher sie rauscht. Das Mädchen aus der Fremde stellt in einer lieblichen Allegorie die Poesie wiederum als eine Gottheit aus dem Jenseits dar, deren Spur im Leben schnell verloren geht. In Natur und Schule wird der schönen Seele, d. h. dem ächten Dichter, das Recht zuertheilt, in der Weise der Griechen der Stimme der Natur zu folgen, die dem Leben schweigt, weil in der entadelten Brust das Orakel verstummt ist. Noch glänzender ist dieser Freibrief des Dichters, bei dem Schiller seinen großen Freund vor Augen gehabt hat, in dem geistvollen Gedicht: das Glück ausgeführt. Das Ideal wird nur durch ein Wunder ins Leben geführt, während das Menschliche mühsam wächst und reift, und dem Genius, dem Liebling der Götter, fügen sich die Gesetze der Welt. Der Idealismus erreicht seinen Gipfel in dem Zuruf an Columbus: die Küste müsse sich zeigen.

Traue dem leitenden Gott und folge dem schweigenden Weltmeer:
Wär' sie noch nicht, sie stieg' jetzt aus den Fluten empor.
Mit dem Genius steht die Natur in ewigem Bunde:
Was der Eine verspricht, leistet die Andre gewiß.

Das ist dem Naturgesetz zu viel zugemuthet. Columbus hat Amerika entdeckt, weil er das Naturgesetz richtig berechnete, sich mit Andacht der Wirklichkeit fügte; dem Genius, der die Wirklichkeit vermessen in seinen Dienst zwingen wollte, würde es so gehen, wie dem Jüngling in dem verschleierten Bild zu Sais. Schiller erzählt uns in diesem dunkeln, romantischen, aber anziehenden Gedicht nicht, was er gesehen, Novalis

vermuthet, er habe sich selbst gesehen*), und dieser Gedanke ist nicht ohne Sinn, denn auch in neuerer Zeit, wo man vermessen den Schleier von dem Unendlichen reißen wollte, erblickte die Menschheit voll Schrecken in dem Göttlichen ihr eigenes verzerrtes Bild.

Alle diese Gedichte, die im Wesentlichen das nämliche Evangelium verkündigen, sind aus dem Jahre 1795. Wir fügen noch das sehr zarte, in seiner rhythmischen Bewegung harmonisch seinen Gegenstand wiederspiegelnde Gedicht: der Tanz, hinzu. Die reifste Frucht dieses Jahres, in welcher Schiller aus dem Reich der Schatten sich wieder nach der Erde zu sehnen begann, ist die Elegie: der Spaziergang, eins der edelsten Werke, die wir jener Zeit verdanken. Der Dichter hat die Entwickelung der Cultur an eine Naturanschauung geknüpft, die sich in gefälligen Bildern an einander reiht, die Contraste hervorhebt und in wechselnden Bildern das Leben der Menschheit versinnlicht. Auch diesmal ist es die griechische Bildung, die dem Dichter ihre Symbole leihen muß; und obgleich ihm die modernen Zustände vorgeschwebt haben, bis zur französischen Revolution, so müssen doch Ceres, Hermes, Minerva, selbst die alte Cybele erscheinen, um diesem Kreislauf des Lebens einen poetischen Reiz zu verleihen. Aber diesmal hat es Schiller verstanden, die griechischen und die deutschen Vorstellungen so harmonisch in einander zu verweben, daß die Farben und Stimmungen einander wechselseitig verklären. Mit frischem Leben tauchen die sinnigen Bilder der griechischen Mythologie aus der unbeseelten Natur hervor, und wunderbar durchschlingen die Arabesken der griechischen Kunst die reiche und tiefe Gedankenwelt, in welcher der heidnische Naturdienst in üppiger Fülle wieder aufgeht. Die Ideen sind glänzend, der Ausdruck zuweilen von einer wunderbaren Schönheit; und wenn der Classicismus uns nichts Anderes geschenkt hätte, als dies freundliche Bild, in welchem die Sonne Homer's auch unserm verwilderten Geschlechte leuchtet, so würden wir ihm für sein Streben in die Ferne danken müssen.

In einer weit freiern Form und mit viel größerm Erfolg verstand es Goethe, die griechischen Formen in das deutsche Leben einzuführen. Seine Kenntniß der Griechen war viel umfassender und eindringender, als die seines Freundes, wenn auch nicht eigentlich gelehrt. Die Gestalten des Alterthums waren ihm lebendige Gegenwart, er konnte sie im Großen und Ganzen auffassen und hatte nicht nöthig, durch einzelne mühsam zusammengesuchte Farben und Striche den Schein des griechischen Lebens hervorzubringen. Schiller empfand nur die Sehnsucht nach der griechischen Harmonie, da er sich seiner eigenen reflectirten und unharmonischen Bildung

---

*) Einem gelang es, er hob den Schleier der Göttin zu Sais.
Aber was sah er? — Er sah, Wunder des Wunders, sich selbst.

mit einem gewissen Schmerz bewußt war: Goethe dagegen fühlte, soweit es einer nordischen Natur erlaubt ist, wirklich als Grieche; er konnte das gegenwärtige Leben mit griechischen Augen ansehen und diejenigen Züge herausfinden, die der allgemein menschlichen Natur angehörig, von den Voraussetzungen der Zeit befreit, sich bequem in die Einfachheit eines griechischen Gemäldes fügten. Bei Schiller spricht immer nur die reflectirte Wehmuth über den Verlust der goldenen Zeit, Goethe sucht, soweit es angeht, die goldene Zeit in seinem individuellen Leben und Dichten wiederherzustellen. Er lernte dem Alterthume jene sinnliche Gestaltungskraft ab, die seine Elegien zu ewigen, allen Zeiten gleich verständlichen Kunstwerken macht, während wir uns bei Schiller erst mühsam zu der ätherischen Reinheit des griechischen Denkens erheben müssen.

Gewöhnlich leitet man Goethe's griechische Dichtungen von seiner Reise nach Italien her, nicht ganz mit Recht, da die Iphigenie schon fertig war, und da sich in den frühern Gedichten zahlreiche Anklänge an Griechenland vorfinden. Von einem der schönsten seiner Gedichte, der Wanderer, welches das Verhältniß zwischen Kunst und Natur in so außerordentlich sinnigen und gemüthvollen Farben ausführt, sollte man vermuthen, es sei die Frucht unmittelbarer lebendiger Anschauung, so klar treten diese Tempeltrümmer im Waldgebüsch, zwischen denen der Bauer seine Hütte aufgeschlagen hat, wie die Schwalbe ihr Nest, vor die Seele. Aber das Gedicht war gleichzeitig mit dem Werther entstanden. Nicht die Anschauung Italiens, sondern die Anschauung Lottens hatten es hervorgerufen, und der Segen, den der Künstler über den Knaben herabrief, der über den Resten heiliger Vergangenheit geboren war, ihr Geist möge ihn umschweben, damit er in Götterselbstgefühl jedes Tags genieße, war eine Stimme der Sehnsucht. Die Sehnsucht nach dem gelobten Lande, die schon die Beschreibungen des Vaters in dem Knaben hervorgerufen hatten, und die den rührendsten Ausdruck in dem bekannten Liede der Mignon gewinnt, spricht sich schon in der Liebe Werther's zum Homer aus, die mit der Liebe zur Kinderwelt und zur Natur überhaupt Hand in Hand geht; sie athmet ebenso in dem Klagelied, mit welchem Iphigenie beginnt:

> — — mich trennt das Meer von den Geliebten,
> Und an dem Ufer steh' ich lange Tage
> Das Land der Griechen mit der Seele suchend;
> Und gegen meine Seufzer bringt die Welle
> Nur dumpfe Töne brausend mir herüber.

Diese Stimmung änderte sich mit der Reise nach Italien; aus der Sehnsucht wurde Erfüllung, unbefangener Genuß und freier Gebrauch der verwandten Kräfte. — Die deutschen Lieder aus Goethe's Jugend, die

schönsten, die je ein Volk gedichtet, und die als ein ewiges Zeugniß unserer Jugend auf die Nachwelt übergehen werden, haben fast durchgehends einen leisen Zug von Sehnsucht, der sie gerade so verführerisch macht. Man denke an den Fischer, an Ganymed, die Mignonlieder. Der Aufenthalt in Italien lehrte ihn die Poesie des Genusses. Wenn es uns auf den ersten Augenblick schmerzlich fällt, daß der Dichter die gewohnte Weise aufgab, in der er noch so Herrliches hätte leisten können und in der er unmittelbar zum Volk redete, so kann man sich doch damit trösten, daß diese zweite griechische Jugend ein ebenso schönes Bild gewährt, eine ebenso freie und hohe Poesie entfaltet. Wenn unsere ältern Dichter das Vorbild des Horaz und Anakreon vor Augen hatten, so stammelten sie diesen Dichtern nach, ohne sie innerlich zu empfinden; sie erscheinen uns wie gelehrte Männer, die aus künstlerischen Zwecken einmal in ihrer Empfindung und Anschauung über die Schnur hauen. Goethe dagegen hatte vom Feuertrunk der griechischen Muse so stark gekostet, daß in seinen Adern griechisches Blut klopfte, daß die Vorstellung der Heimath ihm nur wie ein dunkler Traum vorschwebte.

O wie fühl' ich in Rom mich so froh! gedenk' ich der Zeiten,
Da mich ein graulicher Tag hinten im Norden umfing,
Trübe der Himmel und schwer auf meine Scheitel sich senkte,
Farb= und gestaltlos die Welt um den Ermatteten lag,
Und ich über mein Ich, des unbefriedigten Geistes
Düstre Wege zu spähn, still in Betrachtung versank.
Nun umleuchtet der Glanz des helleren Aethers die Stirne;
Phöbus rufet, der Gott, Formen und Farben hervor.
Sternhell glänzet die Nacht, sie klingt von weichen Gesängen,
Und mir leuchtet der Mond heller als nordischer Tag.
Welche Seligkeit ward mir Sterblichen? Träum' ich? Empfänget
Dein ambrosisches Haus, Jupiter Vater, den Gast?

Trotz der klaren griechischen Plastik zieht sich durch diese römischen Elegien eine träumerische Stimmung, die lediglich auf der Vermischung der verschiedenartigen Eindrücke beruht. Goethe ließ sich nie auf Abstractionen ein, er faßte das Land seiner Sehnsucht als ein concretes Ganze auf und entfernte diejenige Betrachtungsweise, die in solchen Dingen nothwendig zur Analyse führt, die historische, gewaltsam aus dem Reich seiner Anschauungen. Wenn sich Niebuhr sehr bitter über diese Gleichgültigkeit Goethe's gegen alles historische Leben beklagt, so hat er in seiner Weise ganz Recht, aber auch dem Dichter darf man einen Standpunkt nicht verargen, der allein fähig war, ihm das Leben in seiner ganzen Fülle aufzuschließen. In den Elegien geht, wie in den Briefen an Frau von Stein, Alles bunt durcheinander, die Herrlichkeiten der alten Kunst, die

schöne Natur, das leichtsinnige, aber heiter bewegte Menschenleben, der sinnliche Genuß, das katholische Maskenspiel rc. Es fällt dem Dichter nicht ein, zu sondern und zu zergliedern, sein Führer ist der schalkhafte kleine Gott Amor, der ihm in der Verwesung der italienischen Cultur das frischeste Leben hervorzaubert. In diesem freien Genuß des Lebens lag eine innere Berechtigung gegen das einseitige Moralprincip, in welchem unsere ältern Schriftsteller befangen waren. Die Fülle der Erscheinungen mußte wieder in ihrem ganzen Umfang gewürdigt werden, ehe man sie dem strengen Joch des Gesetzes unterwarf. Goethe war der Prophet, der uns durch sein Evangelium der Natur von dem äußern Zwang der Abstraction befreite, und an ihm, der bei der stärksten Sinnlichkeit dennoch niemals dem Taumel verfiel, dürfen wir abmessen, was seine Nachfolger gesündigt haben.

Aus der pietistischen Verkümmerung des deutschen Privatlebens flüchtete der Dichter in seiner zweiten Jugend in das Land, zu dem ihn eine lange Sehnsucht gezogen, in die Säulenhallen der griechischen Kunst. Er vertiefte sich in diese Bilder, um sein von dem nordischen Nebel umwölktes Auge zu erquicken, aber er opferte diesem heidnischen Bilderdienst keineswegs sein Gemüth. Wenn wir einzelne Verirrungen bei Seite lassen, so hat die Reinheit und Tiefe seiner Liebesempfindung nirgend einen wärmern und innigern Ausdruck gefunden, als in seinen Elegien. Sein plastischer Sinn bedurfte einer bestimmten Gestalt; unter dem vaterländischen Himmel konnte er diese nicht finden, denn ein langes Siechthum hatte hier alles organische Leben verkümmert. Aber die neuen Götterbilder, die er auf den Altar hob, waren doch nur die verklärten Formen seiner eigensten individuellsten Empfindung. Spinoza lehrte ihn die Natur als ein Ganzes auffassen, das sich niemals widersprechen könne, wenn nicht ein anmaßendes Mißverständniß der Menschen einen Widerspruch hineinlegte, und die Resignation, mit der in seinen reifsten Werken die stärksten Empfindungen sich vor dem Walten der Götter bescheiden, ist nichts Anderes, als die Anerkennung dieser Naturnothwendigkeit, in welcher der Schmerz nur eine Erscheinung ist.

Nicht so unbedenklich, als in den römischen Elegien, finden wir den Naturcultus in den venetianischen Epigrammen. Die heidnische Sinnlichkeit, die sich in jenen heiter und umbefangen bewegt, sieht in diesen zuweilen etwas verwildert aus. Der Dichter ist in das nordische Klima zurückgekehrt, sein Vaterland ist ihm fremd geworden, die überall hervorbrechende Gefühlsweichheit, die pietistische Unklarheit ist ihm zuwider, der immer dunkler werdende Horizont mit dem Ungewitter der Revolution macht ihm Grauen, für die Welt der Ideen hat er noch kein Verständniß gewonnen, und so flüchtet er denn mit einem gewissen Trotz

in diejenigen Stätten, die dem deutschen Idealismus am fremdartigsten sind; er sucht die Spelunken auf, verkehrt mit Gauklern, und Bettine, die zierliche Lacerte, wird seine Muse. In diese Zeit fallen auch seine heftigsten Ausfälle gegen das Christenthum.

Nun lernte er in dem schönsten Freundesbunde, der seinem Leben beschieden war, die Ideenwelt zunächst als eine subjective psychologische Erscheinung schätzen und lieben; er verehrte zunächst den Idealisten und das machte ihm auch die Ideen vertraut. Zugleich nahm die Philosophie durch Schelling eine Wendung, die sie aus dem Reich todter Begriffe wieder in das lebendige Studium der Natur zurückkehren ließ. Sein Denken versöhnte sich mit seinem Empfinden, und die reinsten Dichtungen quollen aus seiner Seele. Alexis und Dora hält sich durchaus in den griechischen Formen. Nicht blos das wirklich darin geschilderte Leben, sondern auch die herkömmlichen Betrachtungen (z. B. der Donner im Augenblick des höchsten Glücks), sind den griechischen Dichtern entlehnt, und doch darf man das Gedicht deutsch nennen, denn es drückt die allgemein menschliche Empfindung mit einer Gluth und einem Adel aus, wie sie nie ein anderer Dichter wiedergefunden hat. Die Schilderung des Augenblicks, wo in Alexis zuerst das Gefühl der Liebe erwacht, ist eins von jenen süßen Geheimnissen der Poesie, die uns den Glauben an eine wirkliche Schöpfung einflößen, obgleich auch hier der Dichter nur die Natur belauscht. Wenn man die höchste Verbindung klarer Sinnlichkeit und innigen Gefühls als das Ideal der lyrischen Poesie bezeichnen kann, so gebührt diesem Gedicht die erste Stelle in unserm Pantheon. — Ebenbürtig schließt sich Euphrosyne daran an. Hier erzählt uns der Dichter ein Fragment aus seinem eigenen Leben, er hat zur Wiedergabe der Stimmung griechische Farben angewendet, aber sie sind im schönsten Ebenmaß mit seinem Gefühl, und der milde Dämmerungston der Wehmuth macht einen um so reinern Eindruck, da er nicht im mindesten unkräftig ist, da die stärkste Regung des Herzens das schöne Ebenmaß der Natur nicht stört. An diese beiden herrlichen Dichtungen würden wir als dritte nicht den neuen Pausias reihen, der in seiner Nachbildung des griechischen Idylls gar zu äußerlich ist, sondern die liebliche kleine Elegie Amyntas, in welcher die Gefahr der Liebe und die Süßigkeit der Liebesschmerzen mit einer Anmuth und Wärme entwickelt ist, die uns vergessen läßt, daß dem Inhalt selbst nur eine bedingte Wahrheit beiwohnt. — Heitere und liebenswürdige Spiele in demselben Sinn sind die Jahreszeiten, die Weissagungen des Bakis und die übrigen Sinngedichte.

Wenn in diesen Gedichten die Einkehr ins griechische Heidenthum in elegischer betrachtender Form ausgeführt wurde, so lag der Versuch nahe, sie durch lebendige Bilder zu verwirklichen. Auf die Elegien des

Jahres 1795 folgten die Balladen von 1797 und 1798. Als Uebergang dazu dienten gemischte Gedichte, wie das Eleusinische Fest, in welchem die im „Spaziergang" angedeutete Culturentwickelung in mythologischen Bildern weiter ausgeführt wird. Damit hängt die Klage der Ceres zusammen, eine sehr zart ausgeführte naturphilosophische Mythe von dem Zusammenhang der Ober- und Unterwelt, die nur leider durch den weichen, klagenden Ton des Anfangs, wie durch die gesuchten Gräcismen gestört wird, z. B.

Aus der Ströme klarem Spiegel
Lacht der unumwölkte Zeus u. s. w.

Endlich gehören dahin noch die vier Weltalter, die in der Weise der alten Dichter das allmälige Heraustreten des Menschen aus der Einheit mit der Natur schildern, bis er in der Kunst die verlorene wiederfand. Als einen gefälligen Nachklang dieser Empfindungen mag man die Dithyrambe betrachten, welche den Besuch der Götter bei dem trunkenen Dichter schildert.

Mit seinen Balladen hat Schiller die Bahn, welche den deutschen Dichtern durch Bürger vorgezeichnet war, verlassen. Bürger hatte sich der Weise des deutschen und englischen Volksliedes angeschlossen, und wenn er die Formen durch sorgfältige Ausführung erweiterte, aus der springenden, zerhackten Erzählung des Volksliedes eine kunstvoll ausgearbeitete Schilderung machte, so war doch schon durch die Stoffe wie durch den Ton die Verwandtschaft bedingt. Indem nun Schiller die durch Bürger überlieferte Form auf das griechische Alterthum anwandte, war damit zugleich eine andere Weise der Bearbeitung nothwendig gemacht. Die Neigung, naturphilosophische und ästhetische Betrachtungen einzumischen, waltet auch hier ob: am deutlichsten in den Kranichen des Ibycus. Das Gedicht dürfte unter den Balladen die erste Stelle einnehmen, weil es geistvoll den fremdartigen Stoff dem allgemein menschlichen Gefühl vergegenwärtigt. Bekanntlich kommt nicht das ganze Verdienst dieses Gedichts Schiller zu: den Stoff verdankte er Goethe, der ihm auch bei der Bearbeitung einige technische Kunstgriffe an die Hand gab; das prachtvolle Citat aus Aeschylus ist fast wörtlich der Humboldt'schen Uebersetzung entlehnt. In der Erzählung tritt manches Moment nicht deutlich genug hervor und einige Härten der Form möchte man wegwünschen. Trotzdem ist es ein schönes Gedicht von schlagender und überzeugender Wirkung, wenn auch der Poesie eine bedenkliche Macht beigelegt wird: freilich mehr geistreich gedacht, als unmittelbar poetisch empfangen. In hartem Gegensatz gegen die Kraniche steht der Ring des Polykrates. In den

Kranichen wird die griechische Anschauung von dem Eingreifen der seelenlosen Natur in den Lauf des Schicksals, in den Rathschluß der Götter nicht einfach erzählt, sondern unserm Gefühl verständlich gemacht; im Polykrates wird uns die fremdartige und zurückstoßende Idee von dem Neide der Götter gewissermaßen aufgedrungen, ohne daß unsere Einbildungskraft oder unser Gewissen darauf vorbereitet würde. Den Gedanken selbst hat Schiller in Wallenstein mit unvergleichlicher Hoheit ausgeführt, bei Goethe ist es geradezu der Lieblingsgedanke; denn das dämonische Wesen, das er als Werkmeister der Erde verehrt, hat von jener griechischen Eifersucht auf übermenschliches Glück mehr in sich, als von der Idee der christlichen Barmherzigkeit. Im Polykrates wird unsere Empfindung gar nicht angeregt, die Geschichte erscheint wie eine versificirte Anekdote, deren Sinn wir nicht verstehen. — Einen schönen lyrischen Tonfall hat das Siegesfest, und der düstere Klang, der sich durch das Gelage der Griechen hindurchzieht, ist von einer wunderbaren poetischen Färbung, wenn auch den Empfindungen und Trinksprüchen alle Gruppirung fehlt. Dasselbe gilt von Kassandra, einer glühenden prophetischen Vision, in welcher das nachtwandlerische einsame Wesen des Begeisterten, der von seiner Zeit nicht verstanden wird, mit großer Wahrheit der Phantasie dargestellt wird. Es ist schade, daß sich Schiller in all diesen Versuchen als gelehrter Dichter fühlte und durch Anspielungen ersetzte, was doch in der Dichtung vollständig gegeben werden muß, auch wo man es mit einem geläufigern und bekanntern Stoff zu thun hat, als hier. Der Schluß ist unbefriedigend, weil die in demselben angeführten Ereignisse zu dem vorher Erzählten in keinem Verhältniß stehen. — Die Bürgschaft ist eine lebhafte Erzählung ohne höhern poetischen Werth. Die schwächste unter all diesen Balladen ist Hero und Leander, wo man über der mühsam ausgeführten Farbe und über der Eintönigkeit des Rhythmus die Umrisse der Gegenstände ganz aus den Augen verliert.

Der Ton, den Schiller in der Ballade angeschlagen hatte, pflanzte sich sofort auf die übrigen Dichter seiner Schule über, um so mehr, da die Stimmung in der Zeit lag. Bei dem eifrigsten Mitarbeiter dieser Gattung, bei A. W. Schlegel, würde man sich versucht fühlen, an eine Nachbildung zu glauben, wenn nicht zwei seiner Balladen, Sibylle (1787) und Ariädne (1790), die im Ton sehr stark an Kassandra und Hero und Leander erinnern, vor denselben geschrieben wären. Bei den folgenden: Pygmalion (1796), Arion, Prometheus, die entführten Götter, Lebensmelodien (1797), Kampaspe (1798), ist nun freilich die Einwirkung des Schiller'schen Stils nicht zu verkennen: die Verwandtschaft liegt nicht blos in dem Stoff, der dem Alterthum entnommen und sentimentalisch oder auch romantisch behandelt ist, sondern

auch in der Tendenz. Auch sie feiern die Kunst und ihre Macht über das menschliche Gemüth wie über die Natur. Im Arion macht sich der Delphin dem Künstler dienstbar, im Pygmalion beugen sich die Naturgesetze vor der künstlerischen Sehnsucht, in der Kampaspe trägt der Künstler über den Helden selbst in der Liebe den Sieg davon, in den Lebensmelodien singen die mythologischen Vögel Griechenlands den Sterblichen ihre Orakel. Die Ausführung bleibt freilich sehr weit zurück. Schlegel war ein vorzüglicher Sprachkünstler, aber kein geborner Dichter. Seine Einbildungskraft war arm und er konnte nie aus dem Vollen schöpfen. Darum haben seine Gestalten etwas Gedrechseltes. Daß in jener Zeit ein hochgebildeter Mann sein eigenes Talent so sehr verkennen konnte, wird begreiflich, wenn man die damalige Lage der Literatur in Anschlag bringt. Daß die Poesie die höchste, ja im Grund die einzig würdige Thätigkeit des Menschen sei, galt im Kreise von Weimar für eine ausgemachte Sache. Die innere Neigung trieb alle Welt zur Poesie. Nun war die Dichtkunst in der Lage, sich mühsam eine Form suchen zu müssen, und selbst bei Goethe und Schiller sahen die Gedichte zuweilen wie Experimente aus, die der Hauptsache, den ästhetischen Gesetzen, zu Gute kommen sollten. Hier thätig einzugreifen, mußte sich Schlegel mit seinem überwiegend formalen Talent um so mehr versucht fühlen, da er den Vortheil der strengern Methode voraus hatte, und da er seinen warmen Antheil und sein eindringendes Verständniß der neuen Bewegung, wie es in solchen Fällen gewöhnlich geschieht, für innern Beruf hielt. Bei einem großen Theil der damaligen Generation, die auf die formale Seite vorzugsweise ihre Aufmerksamkeit richtete, wurden Schlegel's Balladen sogar über die Schiller'schen gestellt. Arion hat mit Recht das größte Lob gefunden, wegen der anmuthigen Melodie, die etwas an die Braut von Korinth erinnert, und weil in der Erzählung der Balladenschritt besser beobachtet ist, als in den übrigen, wo man gar nicht von der Stelle kommt. Aber auch im Arion sieht man das Gemachte, und nebenbei ist der Inhalt sehr arm. Ganz unerträglich ist die schwülstige, träge dahinschleichende Sprache in Ariadne und Pygmalion, und auch in der Kampaspe, die bessere Momente enthält, ist die Form steif und ungefällig. Es ist merkwürdig, wie Schlegel, der doch in seinen Uebersetzungen so meisterhaft über die Form gebot, wenn er einen eigenen Gedanken ausdrücken wollte, die Zunge gelähmt sah. So ist z. B. in dem „Lob der Thränen" und den „gefangenen Sängern" offenbar ein Anlauf gemacht, eine wirkliche Idee auszudrücken; aber die Form ist so schülerhaft unbeholfen, daß auch der Inhalt darüber verkümmert. Von den hinreißenden Einfällen, die uns bei Schiller für so manche Schwächen entschädigen, ist keine Rede. — Am drückendsten wird die Armuth in den drei großen Elegien: die Kunst der Griechen (1799),

Neoptolemus an Diokles (1800), und Rom (1805). Schlegel thut sich viel darauf zu Gute, daß er in diesen langen Gedichten zuerst gezeigt habe, wie man im elegischen Versmaß strenge rhythmische Vollendung mit einer feinen und fließenden Sprache vereinigen könne, und dies Verdienst soll ihm nicht verkümmert werden. Aber wenn wir gerade in dieser Gattung die wundervollen Gedichte Schiller's und Goethe's dagegen halten, so erschrecken wir über diese grenzenlose Nüchternheit, welche alle Kunstgriffe des Handwerks anwendet, nur um zu verbergen, daß sie nichts zu sagen weiß. —

Mit nicht geringerm Eifer arbeiteten die übrigen Musensöhne jener Zeit in der neuen Gattung der griechischen Ballade. Am nächsten an Schiller und Schlegel schloß sich Gries an, dessen Phaëton und Danaiden in den Schiller'schen Musenalmanach aufgenommen wurden, obgleich Schiller damals schon der Gattung überdrüssig geworden war und den jungen Dichter ernsthaft vor ähnlichen Versuchen warnte. Es giebt keine Form der Lyrik, in welcher man durch Fleiß und Arbeitsamkeit ohne alles natürliche Talent so viel scheinbare Erfolge erreichen könnte. In jeder beliebigen Anthologie wird man durch gräcisirende Balladen überschüttet. Die Methode Schiller's und Schlegel's ist durchweg beibehalten; aber wenn namentlich der Erste den fremden Stoffen überall eine geistreiche Wendung abgewinnt, so kommt es den spätern Dichtern fast ausschließlich darauf an, die hergebrachten, namentlich Plutarchischen Vorstellungen in wohlklingende Phrasen einzukleiden. Die Sagen und Anekdoten von den Dichtern nehmen den meisten Raum ein: Sappho, Sophokles, Anakreon, Simonides u. s. w., dann folgen die Philosophen: Plato, Xenophon, Demokrit; aufopfernde Patrioten: Codrus, Curtius; auch die Götter im Geschmack des Prodicus fehlen nicht. Die Namen der Dichter sind zum Theil bereits vergessen: Tiedge, Conz, Kind, F. A. Schulze (Laun), Apel, Schmidt-Phiseldeck, Kuhn, Krug v. Nidda, Hohlfeldt, Amadeus Wendt rc., aber sie wirkten durch die Masse, und wir können es den spätern Dichtern aus der Uhland'schen Schule nicht genug danken, daß sie durch ihre mittelalterlichen Bilder, an die sich doch immer irgend eine bestimmte, wenn zuweilen auch nur locale Vorstellung knüpfte, diese blassen Schemen des Alterthums verscheucht haben. Wenn die Ballade, die weiter nichts ist, als das idealisirte Volkslied, einen poetischen Eindruck machen soll, so muß sie sich in Stoffen bewegen, die unserer Phantasie und unserm Gemüth geläufig sind, damit der Dichter nicht nöthig hat, ins Breite zu gehen. Bei den antiken Stoffen ist darin eine Selbsttäuschung sehr leicht, weil wir von der Schule her an Namen und Anekdoten gewöhnt sind, während doch diese Geschichten für unsere Einbildungskraft gar keinen Inhalt haben. Wenn man eine beliebige deutsche Sage behandelt, so

entspringt Ton und Farbe von selbst aus dem Gegenstand; bei den Sagen aus dem Alterthum dagegen, die durchweg auf eine epigrammatische Wendung ausgehen, muß man Beides aus eigener Kraft hinzufügen; und daraus entspringt niemals ein organisches Ganze.

In den Balladen, deren Stoff Schiller dem Mittelalter entlehnte, und deren Ausführung in dieselbe Zeit fällt, hat ihn trotz seiner Vorliebe für das Alterthum die Natur mehr begünstigt. Stellen wir z. B. den Gang nach dem Eisenhammer neben den Ring des Polykrates. Die sittliche Anschauung ist in beiden absurd, das Gottesurtheil in der mittelalterlichen Geschichte unsern Begriffen nicht weniger entgegengesetzt, als der Neid der Götter, aber das Mittelalter bietet doch der Dichtung eine bestimmtere Farbe. Da sich Schiller überall bemühte, die Vorstellungen und Schilderungen dem Stoff anzupassen, so ist man oft über seine Sympathien und Ueberzeugungen im Unklaren gewesen. Die ausführliche Schilderung des katholischen Rituals im Gang nach dem Eisenhammer hat nicht weniger als die Communionsscene in der Maria Stuart manchen wohlmeinenden Kritiker verführt, dem Dichter katholische Neigungen unterzuschieben; betrachten wir aber aufmerksam diese Beschreibung der Messe, wo Fridolin dem Priester die Stola und das Cingulum umgiebt, bald rechts und bald links kniet und sehr genau aufmerkt, um immer zu rechter Zeit zu klingeln, so wird uns ein ironischer Zug nicht entgehen. Freilich paßt dieser ironische Zug wieder nicht zur Tendenz des Ganzen. Nach mittelalterlichen Begriffen handelte der Graf von Savern weise, als er durch den verhängnißvollen Tod Robert's sich von dessen Schuld überzeugen ließ, und in einem alten Volksliede, wo die Geschichte unbefangen erzählt wäre, würden wir sie uns wohl gefallen lassen; aber bei dieser ausführlichen Beschreibung können wir das Gefühl, daß diese Art, sich von Schuld oder Unschuld zu überzeugen, absurd sei, nicht unterdrücken. Das Gelungenste ist die Beschreibung des Eisenhammers selbst, die freilich mit dem Sinn der Ballade nicht wesentlich zusammenhängt. In solchen Schilderungen ist unser Dichter von Niemand übertroffen. Seine Naturanschauung selbst war gering, er mußte sie sich erst durch Andere vermitteln lassen, aber dann war seine Phantasie sofort geschäftig, ein schönes Ganze daraus zu bilden. Die Tiefe des Meeres im Taucher, die Drachenhöhle im Kampf mit dem Drachen, die wilden Bestien im Löwengarten u. s. w., das alles sind Meisterwerke der beschreibenden Poesie. Freilich wird man in den meisten Fällen schwer nachweisen können, inwiefern diese Schilderung mit der Tendenz des Ganzen zusammenhängt. Fast in jeder dieser Balladen finden wir zwei Elemente, die zusammengeschweißt, aber nicht organisch aus einander hervorgegangen sind. — Eine ganz isolirte Stellung nimmt der Ritter Toggenburg ein, eine Romanze im reinsten

Stil, von einem Wohllaut und einer Harmonie der Stimmung, wie wir sie bei Schiller kaum wieder antreffen; doch finden wir es deshalb nicht gerechtfertigt, wenn man ihr vor den übrigen Balladen den Preis giebt. Die Empfindung ist zu schwächlich und geziert, als daß wir ihr einen höhern Preis, als den einer geschickten poetischen Stilübung zuerkennen dürften. — Im Grafen von Habsburg scheint die unbedeutende Anekdote nur erzählt zu sein, um wieder der prachtvollen Stelle über die Macht des Gesanges Raum zu geben.

Die reichste Fülle von Anschauungen und Empfindungen entwickelt unter den Gedichten, die im deutschen Costüm gehalten sind, die Glocke (1798). Das Gedicht gehörte früher zu den beliebtesten in Deutschland; von Kindheit auf wußte es Jedermann auswendig, denn es sind in einer melodischen, zuweilen hinreißenden Sprache die Empfindungen dargestellt, die Jeder in seinem eigenen Leben durchgemacht hat, und es ist in diesen Empfindungen nichts Gemachtes, man kann sie als ewige Wahrheit künftigen Geschlechtern verkündigen. Gegen diese allgemeine Anerkennung hat sich aber eine Reaction erhoben, der das Gedicht eben nicht geistreich, nicht individuell, nicht räthselhaft genug ist. So wie hier der Dichter empfindet, kann Jedermann empfinden, und die Aristokratie des Geistes findet für sich nichts Besonderes heraus. Indessen hat die sogenannte geistreiche Poesie so viel verschrobene Vorstellungen in der Welt verbreitet, daß man sich mit dieser Trivialität wohl zufrieden geben kann. Freilich hat der Dichter sich von der Macht seiner eigenen Schilderung zuweilen zu sehr hinreißen lassen, und indem er mit dem Rhythmus dem Wechsel seiner Empfindungen nachging, jene dichterische Ruhe gestört, die zu der geistvollen Composition so schön stimmen würde, denn wenn die Einzelheiten Jedermanns Eigenthum sind, so zeugt die Idee des Ganzen von einem höhern Sinn. Die doppelte Allegorie, die sich durch die einzelnen Schilderungen zieht, theils der Vergleich des Lebens mit dem Naturproceß des Glockengusses, theils mit der Function der Glocke nach ihrer Vollendung ist von einer wunderbaren Schönheit. In dieser Beziehung hat das Gedicht einen großen Vorzug vor dem „Spaziergang," mit dem es am nächsten verwandt ist. Beide Gedichte stellen die Gesammtentwickelung des Culturlebens dar, das erste die öffentliche, das zweite die individuelle, doch so, daß beide Gebiete sich fortwährend berühren; aber wenn im „Spaziergang" der Rhythmus (nicht blos das Versmaß) harmonischer ist und daher einen beruhigendern Eindruck macht, so übt die symbolische Idee der Glocke auf die Phantasie einen viel reizendern Eindruck aus. Freilich fehlte bei diesem Stoff dem Dichter etwas, was er bei der griechischen Weltanschauung des „Spaziergangs" sich durch die Kunst ersetzen konnte. Die Symbolik der Glocke ist für ihn eine rein sinnliche, es ist, als ob

die Glocke nur zufällig wie ein Naturlaut bei allen wichtigen Angelegenheiten des menschlichen Lebens ihre eherne Stimme vernehmen ließe. Daß die Glocke ein Zeichen der Kirche, d. h. ein Symbol von dem Zusammenhang der irdischen und der überirdischen Welt ist, wußte der Dichter sehr wohl, aber eine eigenthümliche Scheu hielt ihn ab, es darzustellen. Wo es auf griechische oder katholische Vorstellungen ankam, war er mit einer reichen Mythologie sehr bald bei der Hand, gleichviel ob er daran glaubte oder nicht. Hier nun hätten sich die kirchlichen Vorstellungen von selbst aufdrängen sollen, aber er scheuchte sie zurück, und wir wollen im Ganzen sehr damit zufrieden sein, denn bei dem ernsten, sittlichen Inhalt scheint es uns zweckmäßiger, daß der Dichter bei dem sinnlichen Klang eines Glaubens stehen blieb, der ihm innerlich fremd war, wenn auch seine Symbole ihn ahnungsvoll berührten, als daß er sich hier künstlich in eine Stimmung versetzt hätte, die doch den Eindruck des Gemachten nicht verwischen würde. Es war der damaligen Zeit nicht gegeben, die Neigungen des Gemüths mit den sittlichen Ueberzeugungen ins Gleiche zu bringen; aus eigener Kraft ist es der Dichter überhaupt nicht im Stande, und doch wollen wir auch diesen Ton der Glocke als eine warnende Stimme festhalten, die in das griechische Schattenreich eindrang und die in süße Selbstvergessenheit gewiegten Künstler daran erinnerte, daß es noch eine Wirklichkeit gebe. —

Wenn in dem schöngeformten Geist unserer Dichter das griechische Ideal wie eine poetische Färbung der Wirklichkeit aussah, so führte es bei schwächer angelegten Naturen eine krankhafte Verstimmung des Gemüths herbei, die an jene Melancholie erinnert, welche Goethe bei Gelegenheit des Werther in Dichtung und Wahrheit so ergreifend darstellt. Als ein Beispiel möge man uns hier verstatten, Friedrich Hölderlin anzuführen. Geboren 1770 im Würtembergischen, war er in Jena der Schüler Goethe's und Schiller's. Schon damals krankhaft verstimmt, durch eine unglückliche Neigung völlig zerrüttet, begab er sich 1798 auf die Wanderschaft und kehrte 1802 geistig und körperlich gebrochen nach Deutschland zurück, wo der Wahnsinn sich völlig ausbildete. Bis zum Jahre 1843 hat er in diesem Zustande gelebt; das seltsame Ideal vieler jüngern Dichter, die seines subjectiven Unglücks wegen gewissermaßen die Nation in Anklagestand setzten. Die großen Vorstellungen, die man jetzt an ihn zu knüpfen pflegt, werden durch die unbefangene Anschauung seiner wirklichen Leistungen nicht ganz gerechtfertigt. Seine beiden Werke, Hyperion oder der Eremit in Griechenland (1797) und die Elegien an Diotima zeigen uns einen sehr beweglichen, scharf zugespitzten Verstand, eine Phantasie, die sich mit den größten Intentionen trägt, und einen gewissen Sinn für die Form, aber daneben einen so vollständigen Mangel an Gestaltungskraft und eine

so unheilbare Verkümmerung des Gemüths, daß es doch unmöglich scheint, irgend welche Hoffnungen daran zu knüpfen. Wie die gesammte poetische Jugend, wurde er von einer ungestümen Sehnsucht nach ganzen, vollen, harmonischen Menschen verzehrt, die er in unserm verkümmerten Leben vergebens suchte. Seine Phantasie strebte nach Griechenland, aber mit krankhafter Hitze, es war etwas vom Icarus in ihm. Manchem unserer modernen Kunstkritiker hat ihn das gerade interessant gemacht, da sie noch immer von der Idee erfüllt sind, das Genie sei etwas Abnormes, dem wirklichen Leben Widersprechendes und daher dem Wahnsinn verwandt. Für uns aber, die wir in dem Genie nichts Anderes sehen, als die höchste Concentrirung der Kraft und Gesundheit, kann ein solches Schicksal wohl bedauernswerth sein, aber nicht zur Empfehlung gereichen. Leider müssen wir zugeben, daß sich in Deutschland Beides nicht selten zusammentrifft, die höchste Kraft und die höchste Schwäche des Geistes, und vielleicht ist das gerade der Grund, daß unsere Kunst eine so barbarische Form angenommen hat.

Wer wollte dieses unglückliche Schicksal einer krankhaften Natur dem künstlerischen Idealismus beimessen? Aber ein Zusammenhang war in der That vorhanden; indem die Dichtung verschmähte, sich in den Inhalt des Volks zu vertiefen, kam sie dadurch in einen Gegensatz gegen das wirkliche Leben, der ihr selbst nicht heilsam sein konnte, und der auf die weitere Entwickelung unsers wirklichen Lebens den nachtheiligsten Einfluß ausgeübt hat. Das erste in die Augen springende Zeugniß dieses Bruchs waren die Xenien, die man in ihrer unmittelbaren Erscheinung wohl rechtfertigen mag, die aber die nachtheiligsten Folgen herbeigeführt haben.

Der Verdruß über die kalte Aufnahme der Horen war die nächstliegende Veranlassung der Xenien, sodann aber der Wunsch der beiden Freunde, sich dem deutschen Volk in einem gemeinsamen Werk vorzustellen und die Einheit der Gesinnungen und künstlerischen Ueberzeugungen in einer einheitlichen Leistung zu vertreten. So unähnlich die beiden Dichter ursprünglich in der Natur ihres Schaffens waren, so hatte schon in der kurzen Zeit ihres Zusammenlebens die griechische Bildung sie so weit genähert, daß man in vielen Fällen ihre Sinngedichte und die kleinern Elegien nur noch historisch von einander unterscheiden kann. Zum Theil liegt der Grund darin, daß ihre Leistungen sich so himmelweit von denen aller übrigen Dichter unterschieden. Man mag eine beliebige Epigrammensammlung aufschlagen, so athmet man auf wie in einer Oase nach langer Wüstenfahrt, wenn man auf ein Gedicht von Goethe oder Schiller stößt. Daß den beiden Dichtern nun das gemeinsame Werk als ein Krieg der Gläubigen gegen die Ungläubigen vorschwebte, können wir bedauern, denn

es macht stets einen unerfreulichen Eindruck, wenn eine schöpferische Natur sich ins Negative verliert.*)

Die Xenien erschienen im Herbst 1796 im Schiller'schen Musenalmanach. Schnell war die erste Auflage von zweitausend Exemplaren vergriffen, es mußte eine zweite und dritte veranstaltet werden. Ganz Deutschland kam in Bewegung. Ueberall gab es Beleidigte, die äußerst übel nahmen, wenn sie selber traf, was sie den Andern wohl gönnten. Der Aufruhr war ungeheuer. Es erschienen eine Reihe von Gegenschriften, eine immer gemeiner als die andere, und die ganze Literatur verwandelte sich auf ein Jahr in erbitterte und boshafte Polemik. Goethe wurde im Ganzen wenig davon berührt, aber auf Schiller wirkten die fortgesetzten Beleidigungen doch höchst störend, und er hatte nicht übel Lust, gegen die Widersacher die Polizei zu Hülfe zu rufen. Der rohe und pöbelhafte Ton hat sich seitdem in der literarischen Polemik erhalten, und insofern dürfen wir die Xenien wohl eine beklagenswerthe Erscheinung nennen. Allein auf die beiden Freunde fällt nur ein kleiner Theil der Schuld. Abgesehen von einzelnen persönlichen Ausfällen, wo sie das Maß des Schicklichen und des Poetischen überschritten, lag ihren Angriffen meistens ein ernster Zweck zu Grunde. Daß die Form im Allgemeinen nicht eine angemessene ist, fühlten auch die Wohlmeinenden heraus, denn wenn man angreift, soll man seine Gründe vorbringen; ein kurzes absprechendes Wort überzeugt Niemanden, es ruft nur Erbitterung hervor.

Man kann nach den Xenien die wichtigsten Gegner, mit welchen die neue Kunst zu kämpfen hatte, ziemlich vollständig classificiren. Die erste Classe sind die eigentlichen Philister, die Nüchternen und Platten, die fortwährend das ABC des gesunden Menschenverstandes herbeteten und Jeden, der darüber hinausging, für einen Schwärmer und Querkopf ausgaben. An ihrer Spitze stand Nicolai, der Buchhändler und Redacteur der Allgemeinen deutschen Monatsschrift, dem man die Grobheiten der Xenien wohl gönnen mag, wenn sie nur etwas witziger wären. In unserer Zeit, wo man endlich wieder zu der Ueberzeugung zurückgekehrt ist, daß der von den Romantikern und Gefühlsphilosophen so sehr verspottete gesunde Menschenverstand doch ein wesentliches Moment der allgemeinen Bildung vertritt, fühlt man sich leicht versucht, sich dieses sonderbaren Mannes anzunehmen, da man Vieles, was er damals tadelte, auch nach den heutigen Ueberzeugungen tadeln muß; allein wenn man sich einmal die Mühe giebt, in der endlosen Bibliothek, die seine Schriften ausfüllen, zu blättern, so

*) Wer sich näher über diese seltsame Erscheinung in der Literatur unterrichten will, findet die zweckmäßigste Aufklärung in der Schrift von Saupe über die Schiller-Goethe'schen Xenien (Leipzig, Weber, 1852).

wird man bald andern Sinnes. Es kann dem gesunden Menschenverstand nichts Schrecklicheres begegnen, als wenn ein Pinsel sich seiner annimmt, und der gute Geschmack hat keinen ärgern Widersacher, als den Tölpel, der ihn reinigen will. Schon die Rohheit der Sprache muß Jeden anwidern, noch mehr die Ungründlichkeit der Deductionen, die Dreistigkeit, mit der er über Alles absprach, auch wo er nicht über die einfachsten Elemente Herr war. Als Schriftsteller betrachtet, verdient Nicolai alle die Vorwürfe, mit denen man ihn überschüttet, alle die Geißelhiebe, mit denen man ihn gezüchtigt hat; allein über seine sociale Stellung macht man sich gewöhnlich falsche Vorstellungen. Er war einer der reichsten Männer von Berlin, sein Haus das gesuchteste und sein schriftstellerisches Ansehn bei Vornehm und Gering sehr groß. Ueber das Letztere erzählt uns Steffens eine sehr auffallende Anekdote. Außerdem war er, wenn auch ein schlechter Schriftsteller, ein edler Mensch, und die großmüthige Hülfe, die er Voß leistete, obgleich er auch von diesem stark genug angegriffen war, ist nicht der einzige schöne Zug seines Charakters.*)

Eine schlechtere Stellung nahm Garlieb Merkel**) ein, der Liefländer, der die deutsche Literatur als zweiter Anacharsis in Augenschein nehmen wollte, dessen Bemerkungen häufig ganz richtig waren, der sich aber, um die gute Sache zu vertreten, mit allen Sudlern und Zotenmachern verband und alle anständigen Persönlichkeiten angriff. Dem Dritten im Bunde, Kotzebue, hätte man gern einige schärfere Hiebe gegönnt. Die Xenien behandeln ihn mit einer auffallenden Nachsicht. — Auf die übrigen Vertreter des Philisterthums einzugehen, ist überflüssig. Männer wie Schiller und Goethe hätten sich wohl ersparen können, vollständig nichtigen Menschen den Handschuh hinzuwerfen und sie dadurch gewissermaßen sich ebenbürtig zu machen.

Die zweite Classe von Gegnern waren die Politiker, die in dem Lärm und der Hast ihrer Parteiung das Stillleben der Kunst störten und die ihre demokratischen Ueberzeugungen durch cynische Formen zu bethätigen suchten. Diesen Aufwieglern der Masse gegenüber, welche um der Gleichheit willen alles Große zum Pöbel hätten herabziehen mögen, waren

*) Fr. Nicolai, geb. zu Berlin 1733, trat zuerst 1756 in den „Briefen über den jetzigen Zustand der schönen Wissenschaften" hervor. Die Allgemeine deutsche Bibliothek leitete er 1765—1792, dann 1800—1805. Dazwischen Reisen, satirische Romane (Sebaldus Nothanker, Sempronius Gundibert u. s. w.). Er starb 1811.

**) G. Merkel, geb. 1776, 1794—1796 in Weimar und Jena, dann in Berlin, wo er mit Kotzebue den Freimüthigen herausgab. Die beiden Ehrenmänner warfen sich aber bald mit Koth. Er kehrte 1806 nach Rußland zurück und starb 1850.

beide Dichter gleich aristokratisch gesinnt, wie es jeder wahre Künstler sein wird, dem es darauf ankommt, das Schöne und Erhabene vor der Barbarei zu bewahren. Wenn als Vertreter dieser Classe vorzugsweise Reichardt *) gegeißelt wird, so lag das zum Theil in der persönlichen Abneigung Schiller's. Daß die Xenien auch Georg Forster's auf eine Weise gedenken, die man von Rohheit nicht freisprechen kann, ist um so mehr zu beklagen, da dem Todten einige Rücksicht gebührte und da Forster trotz seiner revolutionären Gesinnung die Sache des Schönen und Edlen mit ausdauernder Treue vertreten hatte. Es ist von Fr. Schlegel sehr anzuerkennen, daß er kurze Zeit darauf für den guten Ruf seines verstorbenen Freundes mit Ernst und Entschiedenheit in die Schranken trat.

Sehr erfreulich sind die Satiren gegen eine dritte Classe, die alten Freunde Goethe's aus der Sturm- und Drangperiode, die sich nun bekehrt hatten und für das Himmelreich Propaganda machten; namentlich den Grafen Stolberg, die schönste aller schönen Seelen, trifft die Pritsche auf eine höchst ergötzliche Weise. Auch hier ist es vorzugsweise der Dichter der Götter Griechenlands, der die Sache der Freiheit und Aufklärung vertritt; daß aber Goethe genau ebenso dachte, und daß seine alten Freunde ihm ein Greuel und Abscheu waren, zeigen hundert Stellen seiner Briefe. Stolberg wird übrigens hier schon vorausgesagt, daß er im Katholicismus enden werde. Noch boshafter springen die beiden Dichter mit Lavater um, und Claudius, Stilling, Jean Paul, Schlosser werden gelegentlich bedacht; die Frommen durften sich nicht über zu große Schonung beklagen.

Ein Umstand aber, auf den man im Ganzen noch wenig Aufmerksamkeit gewendet hat, ist der Hohn gegen die übereifrigen Anhänger der Weimarischen Kunstschule, die, um die Phantasie völlig zu befreien, dem gesunden Menschenverstand den Krieg erklären. Gegen Fr. Schlegel finden sich eine Reihe der treffendsten Einfälle. Nicht minder wird die emancipirte Caroline Schlegel bedacht, und auch A. W. Schlegel, der dienstbare Recensent der Horen für die Literaturzeitung, bekommt seinen Theil.

Freunde, bedenket euch wohl, die tiefere, kühnere Wahrheit
Laut zu sagen; sogleich stellt man sie euch auf den Kopf. —
Eine würdige Sache verfechtet ihr; nur mit Verstande,
Bitt' ich, daß sie zum Spott und zum Gelächter nicht wird! —

*) J. F. Reichardt, geb. 1751, 1775—1792 Kapellmeister in Berlin, dann als Demokrat entlassen. Sein Haus in Giebichenstein bei Halle war einer der Centralpunkte der jüngern Literatur. Seine politischen Flugschriften sind unreif, aber doch patriotisch; seine Compositionen, in denen sich viel Feines findet, sind zu früh vergessen. Er starb 1814.

Jahre lang bildet der Meister und kann sich nimmer genug thun;
Dem genialen Geschlecht wird es im Traume bescheert. —
Unsre Poeten sind seicht, doch das Unglück ließ sich vertuschen,
Hätten die Kritiker nicht ach! so entsetzlich viel Geist. —
Griechheit, was war sie? Verstand und Maß und Klarheit! drum dächt' ich,
Etwas Geduld noch, ihr Herrn, eh ihr von Griechheit uns sprecht. —

Das sind alles sehr treffende Einfälle, und wenn Goethe mit geheimem Behagen zusah, wie seinen ergebenen Anhängern übel mitgespielt wurde, so spricht das für seinen guten Humor; aber zweckmäßiger wäre es doch gewesen, wenn er den Gegensatz ernst aufgefaßt und ihn entweder durch Belehrung auszugleichen oder bestimmt auszusprechen gestrebt hätte.

Glücklicher Weise haben unsere Dichter den Plan, die Xenien später fortzusetzen, bald aufgegeben. Sie haben durch große positive Leistungen unendlich günstiger auf die Literatur eingewirkt, als wenn sie einen neuen Sturm heraufbeschworen hätten. Goethe hat noch einige harmlose Späße gemacht, die ohne weitläufigen Commentar gar nicht zu verstehen sind, wie in Oberon's und Titania's goldener Hochzeit, und wenn er sich in spätern Jahren zum Epigramm zurückwandte, so geschah das mehr, um ernste Wahrheiten in einer gefälligen Form, wie es dem Alter geziemt, zu verkündigen, als um Personen wehe zu thun. Schiller hat sich nie wieder mit Polemik abgegeben. Fortan war ihr gemeinsames Streben nur darauf gerichtet, die Gegner dadurch zu beschämen, daß sie das Höchste zu leisten versuchten, was in der deutschen Sprache geleistet werden konnte. —

Es war eine schöne, lebensvolle Zeit, diese kurze Blüthe des künstlerischen Idealismus. Im Mittelpunkt des deutschen Lebens, die aufstrebende Jugend gewaltsam mit sich fortreißend, zwei große Dichter, die sich trotz ihrer entgegengesetzten Natur in einer idealen Freundschaft zusammengefunden hatten, deren Geist nur auf das Große und Schöne gerichtet war, und die ein starkes Streben mit schöner Vollendung paarten. An sie sich anschließend, ein auserwählter Kreis edler Frauen, der jede allgemeine Idee in individuelle Empfindung verwandelte. Von Jahr zu Jahr werden uns neue Blicke in dies reiche Gemüthsleben eröffnet, die uns zeigen, daß Goethe mit Recht von seinen Frauengestalten sagen konnte:

Es sind nicht Schatten, die der Wahn erzeugte,
Ich weiß es, sie sind ewig, denn sie sind.

Die willkürlichen Schranken versöhnten sich in freiem, schönem, selbstgesetztem Maß; der Adel der Empfindung verklärte selbst die Zufälligkeiten der Gesellschaft. Ganz in griechischem Geist hatte die starre Sonderung der Wissenschaften aufgehört; sie erhoben sich zu einem individuellen Leben und schmiegten sich der Dichtkunst an. Die Philosophie, bisher in ihren

Formen hart und strenge, suchte sich der Phantasie verständlich zu machen: sie eröffnete bedeutende Aussichten in das Gebiet der Natur und der Geschichte, sie verklärte mit ihrem etwas träumerischen, aber anziehenden Schimmer die dürren Steppen des empirischen Wissens und eroberte sie der Dichtkunst. Die Ideen des Guten und Schönen, durch eine unnatürliche Abstraction von einander getrennt, fanden sich wieder zusammen; neben dem Ideal wurde die Sinnlichkeit in ihr Recht eingesetzt. In dem heitern Kreise dieser Idealwelt eröffneten sich die kühnsten Perspectiven nach allen Seiten hin, fragmentarisch, abgerissen, schattenhaft, aber blendend und bezaubernd. Was in unaufgelösten Widersprüchen zurückblieb, war doch nur ein Ausdruck für die unendliche Sehnsucht nach der verlorenen Totalität der menschlichen Natur. So reich diese Welt an Widersprüchen war, so wurde sie doch durchaus durch ein im strengsten Ernst gehaltenes künstlerisches Streben und durch ein inniges Gefühl der Liebe getragen, das auch in der Form die höchste Vollendung hervorbrachte. Die schöne Sprache jener Zeit, die wir in unserer neuen Poesie fast bis auf die Ahnung verloren haben, war nur der Ausdruck der schönen, gesättigten, mit sich selbst übereinstimmenden Empfindung.

Bei dem universellen Streben der Kunst, das jede Einheit ausschloß, war es ein Glück, daß sie vorläufig im Griechenthum einen idealen Mittelpunkt fand; aus den Schriften der Alten lernten unsere Dichter schauen und empfinden, wie man nur in der Jugend der Welt geschaut und empfunden hatte. Mehr an ihnen, als an unsern christlichen Vorfahren haben wir unsere Sprache, unsere Empfindung, unsere Wissenschaft, unsere Kunst aufgerichtet. In der reinsten Sprache Homer's verklärte Goethe in „Hermann und Dorothee" die Sonntagsstimmung des Bürgerthums; mit der Würde des Sophokles adelte Schiller im „Wallenstein" das deutsche Kriegsleben. In den Schmeichellauten des Properz lernte der Dichter, seiner Liebe den wahrsten und tiefsten Ausdruck zu geben; aus Plato's Ironie schöpften unsere Philosophen die Kunst, ernst und zugleich gebildet zu denken. Wer heute noch die Griechen schmähen wollte, striche aus unserm eigenen Leben die schönere Hälfte aus.

Die Erscheinung dieses künstlerischen dem griechischen Leben nachgebildeten Idealismus war darum so schön und groß, weil die Persönlichkeiten, von denen er getragen wurde, so ganz in ihn aufgingen. Man hat über Schiller's philosophische Beschäftigungen verschieden geurtheilt, indem man sie immer nur als Vorstudien zu seinen Kunstwerken betrachtete; allein das ist nicht der richtige Gesichtspunkt. Seine philosophischen wie seine historischen Arbeiten waren für seine innere Natur nothwendig, denn es war ihm unmöglich, etwas Unklares und Ungewisses in seinem Geist zu lassen, so lange er nicht die Hoffnung aufgeben mußte.

Die Idee trat ihm niemals als Abstraction entgegen, sondern stets in ihrem vollen Gehalt, mit der Ahnung aller aus ihr hervorgehenden Folgen. Seine geistige Beschäftigung war immer die angestrengteste Selbstthätigkeit; jede Beziehung war auf das engste an den Gedanken in allen seinen Höhen und Tiefen geknüpft. Das blos stoffliche Wissen erregte ihm kein Interesse; er warf jedes Gewöhnliche und Kleinliche aus seinem Leben wie aus seinen Dichtungen heraus. Sein Leben bestand darin, daß er als Dichter übte, was er vom idealisch gebildeten Menschen überhaupt verlangt: so viel Phantasie, als er mit seiner Welt zu umfassen vermochte, mit der ganzen Mannigfaltigkeit ihrer Erscheinung in sich zu ziehen und in die Einheit der Kunstform zu verschmelzen. Aus einem unendlich kleinen Vorrath des Stoffs hatte er eine sehr vielseitige Weltansicht gewonnen, die selbst die Kundigen zuweilen durch ihre geniale Wahrheit überraschte. Daher seine langsame Entwickelung, daher aber auch sein fester Glaube an die Gewalt des Geistes, dem die Wirklichkeit unterthan sei. Man hat ihn einen Dichter der Freiheit genannt, und diese Bezeichnung, die gewiß unrichtig ist, wenn wir an die politische Freiheit denken, gewinnt ihre höhere Bedeutung durch die Freiheit des Geistes von den Mächten der Natur. Sein Geist selbst war eine hohe Erscheinung der Freiheit; er hatte die Fähigkeit, durch bedeutende Geister, die neben ihm standen, auf das mächtigste angeregt zu werden, aber niemals ließ er sich in einen fremden Kreis herüberziehen, er verwandelte das Aufgenommene sofort in sein ideales geistiges Eigenthum. Aus diesem hohen und großen Idealismus erklärt sich die Verehrung, die Schiller allgemein einflößte, sobald man die erste Härte und Schroffheit seiner Form überwunden hatte. Goethe's Gemüth neigte sich der Verehrung und der Treue nicht übertrieben zu; wo er aber von Schiller spricht, bis in sein letztes Lebensalter hinein, ist es immer ein inniger, herzlicher, mitunter könnte man sagen, ein demüthiger Ton. Schiller's Einfluß auf ihn war außerordentlich. Schon 1796 schreibt er darüber an Jacobi:

> Du würdest mich nicht mehr als einen so steifen Realisten finden; es bringt mir großen Vortheil, daß ich mit den andern Arten zu denken etwas bekannter geworden bin . . . . . Sonst machte mich mein entschiedener Haß gegen Schwärmerei, Heuchelei und Anmaßung auch gegen das wahre ideale Gute im Menschen, das sich in der Erfahrung nicht wohl ganz rein zeigen kann, oft ungerecht. Auch hierüber belehrt uns die Zeit, und man lernt, daß wahre Schätzung nicht ohne Schonung sein kann. Seitdem ist mir jedes ideale Streben, wo ich es antreffe, werth und lieb.

Der Briefwechsel zwischen den beiden Dichtern gehört zu den schönsten Schätzen unserer Nation, aber die ganze Fülle der Liebe, die zwischen ihnen stattfand, kann man nicht daraus ermessen; man muß Schilderun-

gen wie die von Heinrich Voß zu Hülfe nehmen, um sich zu überzeugen, daß die Idee, die uns in ihren Schriften so rührt, durchaus mit dem Leben Hand in Hand geht. Der Verkehr mit Schiller war die Poesie in Goethe's späterm Leben. Als er ihm gestorben war, lag es kalt und farblos vor ihm.

Er stand neben mir wie meine Jugend,
Er machte mir das Wirkliche zum Traum,
Um die gemeine Deutlichkeit der Dinge
Den goldnen Duft der Morgenröthe webend.
Im Feuer seines liebenden Gemüths
Erhoben sich mir selber zum Erstaunen
Des Lebens flach alltägliche Gestalten. —

Was von Religion in Goethe's Gemüth war, wurde durch diesen ernsten, anstrengenden, aber in gewissem Sinn heiligen Verkehr neu geweckt. Noch ein Jahr vor seinem Tode schreibt er an Zelter:

Jedes Auftreten von Christus, jede seiner Aeußerungen geht dahin, das Höhere anschaulich zu machen. Immer von dem Gemeinen steigt er hinauf, und weil dieses bei Sünden und Gebrechen am auffallendsten ist, so kommt dergleichen gar Manches vor .... Eben diese Christustendenz war Schiller eingeboren; er berührte nichts Gemeines, ohne es zu veredeln, seine innere Beschäftigung ging dahin. Es sind noch Manuscriptblätter da, aufgezeichnet von einem Frauenzimmer, die eine Zeit lang in seiner Familie lebte. Diese hat einfach und treulich notirt, was er zu ihr sprach, als er mit ihr aus dem Theater ging, als sie ihm Thee machte und sonst; Alles Unterhaltung im höheren Sinn, worin mich sein Glaube rührt, dergleichen könne von einem jungen Frauenzimmer aufgenommen und benutzt werden. Und doch ist es aufgenommen worden und hat genutzt, gerade wie im Evangelium: Es ging ein Säemann aus zu säen rc. (Bd. 6, S. 54.) —

Von gleicher Innigkeit und Bedeutung ist Schiller's Briefwechsel mit W. von Humboldt. Hier trat ihm eine verwandte, ernste und ideale Natur entgegen, die sich ihm an productiver Kraft ebenso unterordnete, als sie ihm an wissenschaftlicher gleichmäßiger Ausbildung überlegen war. Es weht durch diesen Verkehr ein gewisser frommer Geist, der selbst etwas Priesterliches hat. Wäre uns nichts aufbewahrt worden, als diese Zeugnisse von dem hohen Ernst, mit dem man damals die Kunst trieb, sie würden ausreichen, uns von der Ueberlegenheit jener Periode über die unsrige zu überzeugen. In spätern Zeiten, als Schiller durch Vermittelung seiner dramatischen Arbeiten wieder zum Realismus zurückgekehrt war, soweit sich dieser mit seiner Natur vertrug, wurde ihm Humboldt fremder. Die philosophischen Studien hatten bei Schiller ihren Zweck erfüllt und er stand als Dichter auf Goethe's Seite, dem Idealisten ge-

genüber; aber wie wenig die gegenseitige Hochachtung sich verminderte, zeigt ein Brief Humboldt's, ein Jahr vor Schiller's Tod geschrieben.

Sie sind der glücklichste Mensch, Sie haben das Höchste ergriffen und besitzen Kraft, es festzuhalten; es ist Ihre Religion geworden, und nicht genug, daß das gewöhnliche Leben Sie darin nicht stört, so führen Sie aus jenem bessern eine Güte, eine Milde, eine Klarheit und Wärme in dieses hinüber, die unverkennbar Ihre Abkunft verrathen. Für Sie braucht man das Schicksal nur um Leben zu bitten, die Kraft und die Jugend sind Ihnen von selbst gewiß.

So urtheilten damals die ersten Männer der Nation über Schiller, den heutzutage nach dem Vorbild der Romantiker jeder Knabe zu übersehen glaubt. Das schönste Wort hat über ihn Goethe gesprochen, als er dem früh Dahingeschiedenen die Todtenfeier veranstaltete.

Denn er war unser! Mag das stolze Wort
Den lauten Schmerz gewaltig übertönen!
Er mochte sich bei uns, im sichern Port,
Nach wildem Sturm zum Dauernden gewöhnen.
Indessen schritt sein Geist gewaltig fort
Ins Ewige des Wahren, Guten, Schönen,
Und hinter ihm, in wesenlosem Scheine,
Lag, was uns Alle bändigt, das Gemeine. — —
Nun glühte seine Wange roth und röther
Von jener Jugend, die uns nie entfliegt,
Von jenem Muth, der, früher oder später,
Den Widerstand der stumpfen Welt besiegt,
Von jenem Glauben, der sich stets erhöhter
Bald kühn hervordrängt, bald geduldig schmiegt,
Damit das Gute wirke, wachse, fromme,
Damit der Tag dem Edlen endlich komme. — —
Er wendete die Blüthe höchsten Strebens,
Das Leben selbst, an dieses Bild des Lebens.
Ihr kanntet ihn, wie er mit Riesenschritte
Den Kreis des Wollens, des Vollbringens maß....
Doch wie er athemlos in unsrer Mitte
In Leiden wankte, kümmerlich genas,
Das haben wir in traurig schönen Jahren,
Denn er war unser, leidend mit erfahren.....
Er hatte früh das strenge Wort gelesen,
Dem Leiden war er, war dem Tod vertraut....
Was Mitwelt sonst an ihm beklagt, getadelt,
Es hat's der Tod, es hat's die Zeit geadelt.
Auch manche Geister, die mit ihm gerungen,
Sein groß Verdienst unwillig anerkannt,
Sie fühlen sich von seiner Kraft durchdrungen,
In seinem Kreise willig festgebannt.....

Er glänzt uns vor, wie ein Komet verschwindend,
Unendlich Licht mit seinem Licht verbindend.

Schiller's Tod zerriß das Band der classischen Poesie. Die Elasticität seines Wesens, sein ungestümer schöpferischer Drang und seine edle Begeisterung, die nichts Schlechtes neben sich duldete, hatte auch die Widerstrebenden gewaltsam mit sich fortgerissen. Obgleich sein Idealismus strenger war, als der seiner übrigen Freunde, hatte ihn doch sein leidenschaftliches Temperament in fortwährende Beziehungen zum öffentlichen Leben gebracht. Goethe hatte zu diesen Beziehungen kein inneres Bedürfniß. Er war durch Schiller's Tod sehr vereinsamt, und wenn auch seine dichterische Kraft nicht erlosch, so fehlte ihm doch der frische Jugendmuth. Mit der unendlichen Empfänglichkeit seiner Natur hat er jede neue geistige Richtung auf irgend eine Weise verarbeitet, aber nur, wie man etwas Fremdes aufnimmt, das noch den Verstand und die Einbildungskraft, nicht mehr das Herz beschäftigt. Ein Jahr nach Schiller's Tod erfolgte die Schlacht von Jena, die wie ein elektrischer Schlag die bisherige Atmosphäre unsers geistigen Lebens fast gänzlich zerstreute. Unmittelbar darauf fielen die einzelnen Momente des geistigen Lebens, die sich bis dahin zu einer schönen, aber künstlichen Einheit in der Dichtung zusammengefunden hatten, auseinander. Die Wissenschaft zog sich aus der Verbindung mit Kunst und Philosophie wieder zurück, und es drängte sich, wie es nach der unnatürlichen Uebergeistigung nicht anders möglich war, das Streben nach materiellem Wissen über das Streben nach Gestaltung. Sie hatte nur kurz gedauert, jene classische Zeit, „die frische Morgenröthe einer mächtigen Gesinnung, die zwar von einem furchtbaren Verhängniß ergriffen scheinbar untergehen sollte, aber nur, um nach langer Prüfung gereinigt zur Befreiung der Völker und zur Grundlage einer neuen, noch in der ersten Entwickelung begriffenen Zeit wieder zu erstehen." (Steffens V. S. 172.) — Die Ahnung, daß es so kommen müßte, war schon früher von Zeit zu Zeit aufgetaucht. „Als ich Goethe 1799 verließ," erzählt Steffens IV. S. 167, „schwebten mir die Verhältnisse, aus welchen ich mich jetzt losgerissen hatte, lebhaft vor Augen; eine dunkle Ahnung, als wenn die dort eben aufgeschossene Blüthe im Begriff wäre, die bunten Blätter und die Düfte allen Winden preiszugeben, befiel mich mit unendlicher Wehmuth."

Es bleibt uns übrig, diese subjective Ahnung aus innern Gründen zu rechtfertigen. Die Blüthe der deutschen Kunst konnte nicht fortdauern, weil sie kein eigenes Leben besaß. So schön ihr den Griechen nachempfundenes Leben erschien, es blieb doch immer ein fremdes, es widersprach dem kalten Himmel unsers gothischen Lebens, nur der Künstler konnte sich zu ihm aufschwingen. Um uns an den Werken unserer Dichter so zu er-

freuen, wie sie es werth waren, mußten wir uns vorher die Wirklichkeit aus dem Sinn schlagen. Selbst eine feindliche Beziehung auf den Vorstellungskreis unsers gewöhnlichen Lebens würde uns verständlicher sein, als die vornehme Ablehnung, die sich der Heimath gar nicht mehr erinnert. Selbst wenn die Dichter dem Anschein nach wirkliche Zustände des Lebens behandeln, wird vorher der Duft der griechischen Atmosphäre darüber ausgebreitet; um die Schönheiten unserer eigenen Natur nachzufühlen, müssen wir vergessen, daß wir Deutsche sind, wir müssen uns im Traum in Griechen verwandeln. Die Sprache gewinnt einen andern Rhythmus, eine andere Bedeutung; die Physiognomie, Haltung und Gewandung der Menschen ist eine fremde; die mythischen und geschichtlichen Anspielungen beziehen sich lediglich auf Griechenland; die Sitten, an die wir uns bei unserm Urtheil erinnern sollen, sind uns nur durch die griechischen Dichter überliefert, und selbst die höhern Gebote der Sittlichkeit sollen wir auf die Weise empfinden, wie sie Aeschylus und Sophokles empfand. Ueber manches Unbegreifliche finden wir nur Aufschluß, wenn wir uns erinnern, daß nicht unser heimisches Gesetz, sondern das Gesetz der absoluten Kunst zu Grunde liegt. So war es in den Zeiten des Perikles keineswegs, und der künstlerische Horizont unserer Dichter umschloß trotz ihrer innigen Vertiefung in die Antike nur ein romantisch reflectirtes Griechenthum.

Bei den classischen Dichtern aller übrigen Nationen gab das Gewissen des Volks die Grundlage ihrer Empfindungen: sie suchten es zu läutern und zu verklären, aber nicht seine eigentliche Substanz zu verwandeln. In unserer classischen Zeit dagegen war der Idealismus der Wirklichkeit entgegengesetzt: die Dichtkunst suchte ihre Ideale, d. h. ihr ästhetisches Gewissen bei den Heiden, bei den Katholiken, bei den Griechen und Indiern, sie suchte es in den Lehrbüchern der Physik und Chemie, in den Mythen barbarischer Stämme; sie suchte es überall, nur nicht im eigenen Volk. Diese stolze Vernachlässigung des angeborenen Instincts rächt sich früher oder später. Die ästhetische Sittlichkeit der schönen Seelen, die Goethe und seine Zeit vor den Verirrungen seiner Nachfolger bewahrte, ist nur eine Gabe vornehmer Naturen und hat keine Dauer. Den Nachkommen blieb von dieser poetischen Lebensweisheit nichts als die vollständige Rathlosigkeit in der Wahl der Gesichtspunkte, die traurigste Unfähigkeit, zu lieben und zu hassen, zu wollen und sich zu entscheiden. In dem Kampf gegen die Barbarei und Gedankenlosigkeit der durch die Franzosen vermittelten Aufklärung ist es unsern Dichtern zuweilen begegnet, mit den Irrthümern jener einseitigen Verstandesaufklärung auch die durch sie festgestellten Grundwahrheiten in Zweifel zu ziehen, wenn sie sich auch bald wiederfanden, da ihr wohlgebildeter Geist auf die Dauer kein unaufgelöstes Moment in sich ertrug.

Die Verbindung mit der Philosophie hat die Blüthe unserer Dichtkunst beschleunigt, aber sie hat ihr auch einen frühreifen, hektischen Ausdruck gegeben. Um Alles zu sein, hat die Kunst ihr individuelles Leben aufgeopfert. Es ist eine hohe Idee, wenn man die Kunst zur Prophetin des Lebens macht, aber sie ist dieser Aufgabe nicht gewachsen, sie kann die Räthsel der Wirklichkeit nicht lösen, sie kann die Wirklichkeit nicht ersetzen. Und das wurde in der That von ihr verlangt. Nur den Künstler ließ man als den ächten Menschen gelten, höchstens gab er sich dazu her, die übrige Masse allmälig in sein Heiligthum hinüberzuleiten. Aber wie Antäus verliert die Kunst ihre Kraft, wenn ihr Fuß den Boden verläßt. Wie uns auch die Pracht der Farben, die Fülle und Sinnigkeit der Bilder entzückt, es sind doch nur träumerische Luftgebilde, die den Schein des Lebens an sich tragen. Eine solche Poesie verleitet leicht, das Spiel im Leben zur Hauptsache zu machen, und dadurch das Leben selbst in ein Spiel zu verwandeln, d. h. in den höchsten Ideen desselben nur künstlerische Stoffe zu suchen.

In ihrem tiefsten Grunde ist die Idee der künstlerischen Resignation, in welcher sich der Instinct der Poeten mit dem kategorischen Imperativ der Philosophen versöhnte, nichts Anderes, als eine Flucht aus der Wirklichkeit. Wenn Fichte die sogenannte Wirklichkeit nicht blos als ein Unrecht gegen die Ideale des Herzens und des Verstandes, sondern geradezu als einen Aberglauben der Phantasie in das Reich der Schatten verbannte, so war das nur die philosophische Rechtfertigung der Empfindsamkeit, mit der man sich früher aus dieser Welt der Lüge in das verlorene Paradies der Unschuld und Natur zurücksehnte. Die Siegesgewißheit des Ideals verwandelte sich in den Glauben, daß das Schöne nicht wirklich sei.

In des Herzens heilig stille Räume
Mußt du flüchten aus des Lebens Drang,
Freiheit wohnt nur in dem Reich der Träume,
Und das Schöne blüht nur im Gesang.

Es war das nicht eine vorübergehende Empfindung, sondern ein festes, nach allen Seiten hin durchgebildetes Princip, daß durch die Beziehung auf die Wirklichkeit die Kunst ihre Würde preisgebe, daß sie sich ein eigenes Gesetz, ein eigenes Maß, eine eigene Form und einen eigenen Inhalt schaffen müsse. Wie Kant auf das Gewissen seine ganze intellectuelle und praktische Weltanschauung gründete und den Weltlauf als etwas Gleichgültiges bei Seite ließ, so leiteten Goethe und Schiller aus der Idee des Schönen, deren ewiges Vorbild und Muster ihnen in der griechischen Kunst vorleuchtete, ihre ganze Empfindungswelt her. Die einzige Beziehung zur Wirklichkeit ist die stille Trauer, daß dieses Ideal nicht wirklich ist oder wenigstens nur einmal Wirklichkeit war.

Selbst in den Dramen ist nicht die geschichtliche Kraft das Ideal, sondern das in sich selbst vollkommene Gemüth, das von der Welt nur befleckt werden kann und das ihr je eher je lieber entfliehen muß. Den in den Leidenschaften der Zeit befangenen Helden stehen die idealen Gestalten gegenüber, die in der Reinheit ihres Gemüths über den geschichtlichen Widerspruch hinaus sind. Die Abstraction der Pflicht tritt überall wie ein Gespenst der Neigung entgegen. Der Dichter ist nicht im Stande, eine kühne That aus der einfachen, sehr begreiflichen Leidenschaft herzuleiten. Tell begeht seinen Meuchelmord aus Pflichtgefühl nach langer casuistischer Ueberlegung, und Posa opfert sich, wie später Charlotte Stieglitz, um der Seele seines Freundes neue Spannkraft zu geben. — Auch bei Goethe fallen die Ideale der reinen Humanität als unschuldige Opfer den historischen Mächten. Die Philosophie des absoluten Gewissens und das dichterische Interesse an der reinen Individualität haben sich doch nur scheinbar versöhnt. Das Verhältniß der Helden zu ihrem Schicksale ist ein accidentelles, es ist nicht in ihrer Natur voraus bestimmt, es ist von ihrer Seite, um uns dieses häufig gemißbrauchten Ausdruckes zu bedienen, keine Schuld: es ist das Loos des Schönen auf der Erde! Das Ideal hat die Wirklichkeit außer sich: nicht die Nothwendigkeit, sondern der Zufall ist der Meister.

Goethe's schönste griechische Schöpfung, die Iphigenie, ist keineswegs ein Gedicht, wie es in den griechischen Zeiten auch hätte gedichtet werden können. Ihr eigentlicher Reiz besteht vielmehr in dem feinen sittlichen Instinct, in der zarten Empfindung, in der etwas romantischen Schüchternheit der reinen Jungfrau, wie wir sie mehr in den Zügen mancher christlichen Madonna antreffen möchten, als in den Bildwerken, die uns das Alterthum überliefert hat. Es ist nicht allein in dem Charakter der Heldin, sondern in der Luft, die durch die ganze Fabel weht, bis zu dem höchst modernen resignirten „Lebewohl!“ ein so tiefer seelenvoller Zug germanischer Innigkeit, daß er sich mit der harten, äußerlichen Anschauungsweise des Alterthums wenig verträgt, und daß er eigentlich auch den Voraussetzungen des Stücks widerspricht. Wir haben die Empfindung eines tief poetischen Lebens, aber eines Lebens, das künstlich in eine ihm fremde Atmosphäre gerückt ist. Es macht auf uns den Eindruck, als wenn auf eine blendendweiße antike Marmorgruppe durch die gemalten Fenster eines gothischen Domes ein so eigenthümlicher Lichteffect fiele, daß wir das Blut pulsiren sehen, und in jedem Augenblick eine Verwandlung ins Leben erwarten. Es geschieht nicht, und indem wir länger darauf hinsehen, überkommt uns ein eigener Schauder, es wird uns Alles auf einmal fremd. — Man verzeihe diese Bildersprache mitten in einer historischen Darstellung, der Vergleich der Iphigenie mit der spätern Helena führt uns unwillkürlich

darauf. In diesem wunderbaren Gedicht überfällt den Repräsentanten der gothischen Bildung mitten im Rausch des Entzückens plötzlich das Bewußtsein der Wirklichkeit: das schöne griechische Weib sinkt bleich und leblos zusammen, die schelmisch sich bewegenden Nymphen zerfließen schattenhaft in alle Lüfte, und es bleibt nichts übrig, als einiges Costüm, mit dem sich Mephistopheles aufputzt. (Vgl. unten Anm. S. 90.)

Das Costüm ist doch niemals ganz gleichgültig. So tief und warm in einigen Scenen der Iphigenie das deutsche Gemüth sich regt, namentlich in jener einzig schönen Stelle, wo von der Lüge gesagt wird, sie befreie nicht, wie jedes andere wahr gesprochene Wort, die Brust, werden wir doch jeden Augenblick durch griechische Glaubenssätze, durch griechische Vorstellungen, durch griechische Redewendungen gehemmt. Wir lassen uns nur durch den musikalischen Wohlklang der Sprache täuschen. Man sehe den folgenden schönen Monolog aufmerksam an und frage sich, ob das eine Sprache ist, in welcher der Deutsche lernen konnte, seinen Empfindungen einen veredelten Ausdruck zu geben.

So steigst du denn, Erfüllung, schönste Tochter
Des größten Vaters, endlich zu mir nieder!
Wie ungeheuer steht dein Bild vor mir!
Kaum reicht mein Blick dir an die Hände, die
Mit Frucht und Segenskränzen angefüllt
Die Schätze des Olympus niederbringen.

Gewiß wird man vom dramatischen Dichter nicht verlangen, daß er die Sprache des gemeinen Lebens nachahme; aber er muß eine Form finden, der jedes edle Gemüth nachstreben darf, und das ist nicht möglich, wenn sie auf einem fremdartigen Boden gewachsen ist. — Noch auffallender, als in der Iphigenie, tritt auch in der Sprache der Gegensatz gegen unser gewohntes Denken und Empfinden in der Pandora und Helena hervor.

Das Festspiel Pandora verdankt seinen Ursprung der Aufforderung Leo's von Seckendorf, der bei seiner Anwesenheit in Weimar im Herbst 1807 Goethe um einen Beitrag für die Zeitschrift „Prometheus" ersuchte, die er in Wien herausgeben wollte. Goethe entwarf den Plan ziemlich ausführlich und schrieb einige der Hauptscenen noch in demselben Winter auf. Noch im folgenden Jahr arbeitete er an der Fortsetzung, die aber im Drang anderweiter Geschäfte ins Stocken gerieth.

Es war die Zeit, wo Goethe die Einwirkung der romantischen Ideen sehr lebhaft empfand, wo sie aber doch noch nicht so mächtig über ihn waren, um das griechische Schönheitsideal in seinen Augen zu verdunkeln. In der Pandora wie in der Helena wird der Versuch gemacht, die classische und die romantische Poesie mit einander zu versöhnen. Beide enthalten die glänzendsten Bilder und Ideen, beide sind aber auch ein deutlicher Beleg

dafür, daß jene Versöhnung eine unmögliche war. Als Kunstwerk ist die Pandora ungleich bedeutender, und wenn wir der symbolischen Poesie, die nicht auf Nachbildung eines wirklichen Lebens ausgeht, überhaupt ein Bürgerrecht in der Poesie verstatten wollen, so gehört Pandora zu den würdigsten Versuchen dieser Gattung.

In der Form erinnert Pandora an die Festspiele, die Goethe für den Hof schrieb und in denen er zuweilen die herrlichste Fülle der Poesie leichtsinnig vergeudete. In diesen Festspielen kam es ihm stets darauf an, abgesehen von den Artigkeiten, die den hohen Herrschaften bei der festlichen Gelegenheit gesagt werden mußten, große sittliche Wahrheiten in bedeutungsvollem Räthselspiel durch Charaktermasken aussprechen zu lassen. Das ist auch in der Pandora der Fall; die Figuren sind nicht individuell durchgearbeitet, sie sind eben nur Charaktermasken, die Begebenheit hat nur den Schein einer Bewegung und ist nebenbei undeutlich dargestellt. Auch die Decoration erinnert an die Hoffeste. Der Schauplatz ist im großartigsten Stil gedacht, in einer symbolischen Architectur, welche die Geschichte des aus der Natur sich herausarbeitenden Geistes versinnlicht; die Leidenschaften und Zustände äußern sich massenhaft, wie in der Oper, und wie die Chöre in durchaus musikalischer Weise sich darstellen, so verflüchtigen sich auch die Individuen selbst mitten in der Action in Stimmungen und Betrachtungen.

Der Unterschied tritt zunächst in der Sprache hervor. In keinem seiner Werke ist es Goethe so gelungen, in den Stil der griechischen Tragiker die bedeutendsten Ideen des modernen Denkens einzuführen. Leicht und jugendlich ist die Sprache nicht. Sie enthält die tiefsten Empfindungen, aber diese quellen nicht in unmittelbarem Leben hervor, sie erscheinen in einer Art priesterlicher Würde, und man muß das Ohr erst an diese dunklen Rhythmen gewöhnen, in denen der Sinn ebenso entflieht, wie er reizt, ihm zu folgen, um ihre Schönheit zu empfinden; aber dann üben sie einen mächtigen Zauber aus, und man kann sich nur schwer von ihnen trennen. Neben den griechischen Formen treten gleichberechtigt die romantischen auf: frei, aber sehr künstlerisch behandelt; nur die deutsche Weise hat in diesem Gedicht gar keine Stelle gefunden.

Ueber den Inhalt können wir nur nach dem vorliegenden Fragment urtheilen, da der Plan des Ganzen nicht klar ist. Die Mythologie giebt nur die äußern Umrisse, und auch diese sind mit größter Freiheit behandelt. Die Doppelnatur, die Goethe in allen seinen Werken darstellt, ist in Prometheus und Epimetheus zu ihrem rein symbolischen Ausdruck gekommen. Prometheus ist die Seite der Menschheit, die sich in der Geschichte bethätigt, die in unablässig rastlosem Fortschritt Arbeit auf Arbeit häuft, jeden Augenblick mit dem Bilde eines bestimmten endlichen Zwecks erfüllt,

aber nur um, wenn dieser erreicht ist, sich sofort einen neuen zu setzen; die Thätigkeit, die keine Ruhe und keine Betrachtung kennt, die das Spiel, die Empfindung und die Kunst flieht und jeden Augenblick für verloren erachtet, der nicht für einen zukünftigen Zweck arbeitet. Epimetheus versinnlicht uns die weibliche Seite der menschlichen Natur, die weiche, sehnsuchtsvolle Betrachtung, die nur in den Bildern der Vergangenheit und Zukunft weilt (Epimeleia und Elpore), aber nicht um ihnen den gegenwärtigen Augenblick zu opfern, sondern um sie im gegenwärtigen Augenblick zu genießen; jenes Spiel des Lebens, welches von der rastlos fortstrebenden Geschichte nur gestört und verwirrt wird, in dem aber die schönsten Blüthen der Menschheit, die Künste, sich krystallisiren.

— Epimetheus nannten mich die Zeugenden,
Vergangnem nachzusinnen, Raschgeschehenes
Zurückzuführen, mühsamen Gedankenspiels,
Zum trüben Reich gestaltenmischender Möglichkeit.

Nie hat jene rastlose Praxis, welche den Zusammenhang im Leben der Gattung herstellt, und welche die Romantik mit so großer Bitterkeit als etwas der menschlichen Würde Unangemessenes herabzusetzen sich entblödete, eine würdigere und gehaltvollere Darstellung gefunden; jedes Wort, das Prometheus spricht, ist markvoll, gewichtig, in sich selbst und in den Gesetzen der Geschichte fest gegründet. Es ist ein Charakter in dem edelsten Stil umrissen und nur zu massenhaft gedacht, um einer individuellen Bewegung fähig zu sein. Mit gleicher Kraft klingen die Chöre seiner Umgebungen, die uns die Werkstätte des menschlichen Schaffens erschließen, in das Leben hinein.

Zündet das Feuer an!
Feuer ist oben an.
Höchstes er hat's gethan,
Der es geraubt.
Wer es entzündete,
Sich es verbündete,
Schmiedete, ründete
Kronen dem Haupt.

Aber ebenso würdig und edel tritt im Epimetheus die Welt der Kunst mit ihrem stillen Heiligthum diesem gebieterischen Andringen der Wirklichkeit entgegen. Was die Dichtkunst den Menschen Süßes und Zartes bereitet, wie sie ihn quält und wie sie ihn beseligt, wie sie ihn an die kleinsten Endlichkeiten des Lebens bindet, und wie sie ihn zu den Sternen trägt, das ist in diesem lieblichen Schattenspiel auf das seelenvollste angedeutet.

Dieser Gegensatz ist ein ruhender, keiner Ausgleichung und keiner Entfaltung fähig. Auch die individuellen Wünsche und Leidenschaften, die

sich dazwischen drängen (Phileros u. s. w.), haben weder eine unmittelbare Beziehung zu demselben, noch werden sie dramatisch vergegenwärtigt; sie stellen nur symbolisch ein neues Lebenselement dar, das zwischen der geschichtlichen That und der poetischen Welt sich eindrängt, in unklarem Beginnen, voller Schmerzen und Enttäuschungen, aber in seiner wilden bacchantischen Lust ein anmuthvolles Schauspiel für die Götter, die aus dem Ocean aufsteigend dem trunkenen Spiel der Leidenschaften zuschauen. Die Macht des Lebens geht nur aus dem einseitigen überwältigenden Drange hervor, und wer seinen eigenen Glauben als den einzigen Leitstern darstellt, ist im Recht; aber über diesen Drang erhaben gleicht der Himmel die Widersprüche aus, und zwingt die Zufälligkeiten des Kampfes unter das liebevolle Joch der höhern Nothwendigkeit.

Was zu wünschen ist, ihr unten fühlt es;
Was zu geben sei, die wissen's droben.
Groß beginnt ihr Titanen; aber leiten
Zu dem ewig Guten, ewig Schönen,
Ist der Götter Werk; die laßt gewähren.

Indem wir nun zur letzten griechischen Schöpfung, die wir Goethe verdanken, zur Helena übergehen, scheint es uns zweckmäßig, zugleich den Rahmen, in den sie eingeschlossen ist, im Zusammenhang darzustellen. Zwar wurzelt der Faust in einer andern Bildung, als derjenigen, die wir hier darzustellen haben, seine Anfänge gehen weit über die Zeit hinaus, die innerhalb unserer Aufgabe liegt, aber das Gedicht ist der höchste und kräftigste Ausdruck jenes Idealismus, dem unsere Kunst zuerst instinctmäßig, dann mit Plan und Bewußtsein nachstrebte, und als solcher bildet es den würdigsten Abschluß für die Geschichte des künstlerischen Ideals, das auf sich selber ruhen wollte.

Den ersten Entwurf zum Faust machte Goethe in der Vollblüthe seiner Jugend, die noch ganz dem deutschen Leben angehörte. Die holzschnittartigen grotesken Vorstellungen des 16. Jahrhunderts, das Costüm, die Sagen, die Redeweise und die Empfindungsformen desselben erfüllten seine Phantasie. Durch Shakspeare's Beispiel ermuthigt, die widersprechendsten Stimmungen in dem nämlichen Kunstwerke geltend zu machen, schien es ihm nicht zu kühn, was sein eigenes Herz und das der mitstrebenden Jugend bewegte, in jene alten Sagen einzuführen, in deren Voraussetzung etwas Verwandtes lag. Das Zeitalter der Reformation versuchte, wie das der poetischen Wiedergeburt Deutschlands, sich durch die Unmittelbarkeit des Glaubens und des Gefühls dem Wust der unverarbeiteten Kenntnisse und Ueberlieferungen zu entreißen, den eine arbeitsame, aber eigentlich unfruchtbare Vergangenheit aufgespeichert hatte. Die Scho-

lastik des Mittelalters und die protestantische Theologie des 17. und 18. Jahrhunderts konnten gleichmäßig als Fesseln betrachtet werden, denen ein freies und naturkräftiges Gemüth sich zu entreißen strebte. Geistvolle, aber voreilige Denker, wie Paracelsus, hatten durch Inspiration das herkömmliche Studium beseitigt und jene höhere Weisheit sich anzueignen gesucht, in deren Besitz ihre Zeitgenossen eine freventliche Auflehnung gegen das dem Menschen bestimmte Maß, einen Bund mit dem Teufel sahen. Die Dichtung des achtzehnten Jahrhunderts strebte auf demselben Pfade weiter, und so lag es nahe, die Ideen der beiden Zeiten in einander spielen zu lassen. Um diese seltsamen Bilder, welche Goethe mehr unter einem gemeinsamen Rahmen zusammenstellte, als daß er sie organisch in einander verarbeitet hätte, schlingt sich der Faden einer einfachen, rührenden Begebenheit, deren Inhalt aus dem innersten Quell des Herzens geschöpft war. Diese fragmentarische Gestalt hatte das Gedicht noch 1790, als es Goethe zuerst veröffentlichte. Damals hatte man der Poesie noch nicht die Aufgabe gestellt, reine Gedanken wie in einem dialektischen Proceß auf der Bühne zu entwickeln. Es fiel Niemand ein, den Faust als ein philosophisches Lehrgebäude zu betrachten, in welchem jede einzelne Scene, Auerbach's Keller und die Dienstmädchen am Pfingstfest mit eingerechnet, mit höherer symbolischer Nothwendigkeit eine Stelle fände. Das Gedicht war ein Volksbuch im schönsten Sinne geworden, aber man nahm es, wie es war, als ein Fragment.

Nie war die Bewunderung und die Entzückung des Volks gerechtfertigter: die höchste Vereinigung des gesunden Menschenverstandes und des überquellenden Gefühls in der schönsten classischen Diction, die sich melodisch dem Ohr einprägte, die den Geist mit der Gewalt unwiderstehlicher Evidenz gefangen nahm und die, so Bedeutendes sie in ihrer ersten unmittelbaren Fassung sagte, doch noch immer etwas Größeres ahnen ließ: das war in diesem Umfang noch nie erreicht worden, so lange die deutsche Literatur überhaupt geblüht hatte. Man fühlte das Wehen eines höhern Geistes, der ein souveraines Spiel mit den Gedanken trieb, an denen die übrige Welt krankte, und der doch so stark von ihnen ergriffen war, daß er sie in der ganzen Fülle individuellen Lebens darstellen konnte.

Durch seine griechischen Studien, sein Kunsttreiben, die italienische Reise und was sich daran knüpfte, wurde Goethe von diesen mittelalterlichen Bildern, die ihrer ganzen Anlage nach Fragment bleiben mußten, entfernt; als er sich nun zu jenen „Possen“, zu jenem „Nebelspuk der Romantik“, wie er sich in einem Briefe an Schiller ausdrückt, zurückwandte, war die Stimmung der Zeit eine andere geworden. Bei den Dichtern und Philosophen, welche den Ton angaben, hatte sich die Idee der symbolischen Bedeutung aller Kunst festgesetzt. Die Naturphilosophie

hatte das Interesse an den individuellen Erscheinungen zerstört; die philosophische Bildung war in die Breite gegangen und konnte sich an jener realen unmittelbar ergreifenden Wahrheit, die zuerst in der Sprache des Faust alles Volk entzückt hatte, nicht mehr genügen lassen. Diese Stimmung nahm dem Verhältniß des Dichters zu einem Werke, das ihm innerlich fremd geworden war, die Unbefangenheit. Zwar ist in den neuen Zusätzen, durch welche er dem ersten Theil des Faust einen scheinbaren Abschluß gab, nichts Wesentliches enthalten, was der ursprünglichen Anlage widerspräche.*) Aber schon, daß er überhaupt einen Abschluß versuchte, gab der Aufnahme des Gedichts eine schiefe Wendung. Von der Zeit an beginnen die Commentare, die den Dichter selbst überzeugten, er habe ein Kunstwerk im höhern Stil geschaffen. Ja er nahm es später sehr übel, wenn man das Gedicht in der alten Weise loben wollte, wie wir aus Luden's Denkwürdigkeiten entnehmen.

Alles Einzelne im Faust, wenn man ihn eben als Fragment betrachtet, ist bewundernswürdig schön und im höchsten Sinne wahr. Fassen wir ihn aber im Zusammenhang, so werden alle Verhältnisse und Perspectiven verwirrt, alle Empfindungen und Ereignisse treten in ein falsches Licht und selbst unserm Gewissen wird auf die härteste Weise Gewalt angethan.

---

*) Vergleichen wir die Ausgabe von 1808 mit der von 1790, so finden wir außer den drei Vorspielen folgende Zusätze: zunächst den Monolog Faust's vom Abgange Wagner's an, sein Selbstmordsversuch und die Unterbrechung desselben durch das Osterfest (S. 28 — 35); der ganze Spaziergang mit Allem was dazu gehört, so wie die Auffindung des Pudels (S. 35 — 49); die erste Beschwörung des Mephistopheles mit Allem was dazu gehört, so wie die zweite Unterredung mit dem Vertrage bis zu den Worten: „und was der ganzen Menschheit zugetheilt ist" (S. 50 — 72). In dem Verhältniß mit Gretchen ist die Scene mit Valentin (S. 51 — 65) neuer Zusatz. Die erste Ausgabe schließt mit der Ohnmacht Gretchens in der Kirche (S. 168). Alles Weitere, auch die Walpurgisnacht, ist neuer Zusatz. — Es sind unter diesen Zusätzen manche Genrebilder ganz im alten Stil, aber auch Einiges, was die naive Auffassung der ersten Ausgabe mehr ins Reflectirte zieht; namentlich der Prolog im Himmel. — Beiläufig bemerken wir, daß in dem wilden Humor der „Paralipomena zum Faust" Manches sich findet, was uns bedauern läßt, daß diese Scenen nicht weiter ausgeführt sind. — Am 12. September 1800 schreibt Goethe an Schiller: Meine Helena ist wirklich aufgetreten. Nun zieht mich aber das Schöne in der Lage meiner Heldin so sehr an, daß es mich betrübt, wenn ich es zunächst in eine Fratze verwandeln soll. Wirklich fühle ich nicht geringe Lust, eine ernsthafte Tragödie auf das Angefangene zu gründen; allein ich werde mich hüten, die Obliegenheiten zu vermehren, deren kümmerliche Erfüllung ohnehin schon die Freude des Lebens verzehrt. — Schiller bestärkt ihn in diesem „Faustrecht." —

Fast in allen seinen dramatischen Dichtungen hat Goethe die beiden Pole seines Wesens von einander geschieden und eigens verkörpert. Wir täuschen uns über ihre Unfertigkeit, weil sie durch die bestimmte Situation, innerhalb deren sie sich bewegen, den Schein eines erfüllten Lebens annehmen. Aber bei Faust und Mephistopheles ist der Gegensatz ins Schrankenlose getrieben und die beiden Charaktere sind daher unwirklich. Wir können uns davon am besten überzeugen, wenn wir uns bemühen, bei der Aufführung unbefangen zu bleiben. Ein unmittelbares Interesse kann die willkürliche Aufeinanderfolge zusammenhangloser Scenen, von denen noch dazu die meisten untheatralisch gedacht sind, unmöglich erregen, und so wird die nicht abzuleugnende Befriedigung des Publicums, soweit sie sich auf das Ganze erstreckt, nur durch eine Fertigkeit im Reflectiren vermittelt, die jede ächte dramatische Kunst untergraben muß, weil der Theaterdichter sich nur in der lebendigen Wechselwirkung mit einem unbefangenen Publicum bilden und entwickeln kann. Wie bedenklich die Vermischung allegorischer und realer Momente in einer Person ist, und wie unpersönlich und undramatisch die einzelnen Figuren gedacht sind, zeigt unter andern der Tod Valentin's. Wie diese Scene jetzt auf dem Theater dargestellt wird, ist es ein feiger, ehrloser Mord; denn Faust fällt mit seinen Spießgesellen über einen einzelnen Menschen her. Im Gedicht sieht die Sache nicht so schlimm aus. Mephistopheles ist dem Dichter in diesem Augenblick nicht eine reale, sondern eine allegorische Person; der Teufel, der Faust böse Gedanken eingiebt und seinen Arm führt. Vor unsern Augen dagegen sehen wir zwei Personen, die eine dritte umbringen. Die gewandtesten Schauspieler haben sich vergebens abgequält, aus dem Mephistopheles ein zusammenhängendes und abgerundetes Gemälde zu machen. Der Geist, der stets verneint, ist nicht eine Persönlichkeit, sondern eine Abstraction: die Abstraction jener Altklugheit, die als nothwendiger Gegensatz gegen die Ueberschwenglichkeit des Gefühls in der Zeit lag und von der auch der Dichter sich nicht frei fühlte. Der Dichter nimmt zwar von Zeit zu Zeit einen Anlauf, theils durch das mittelalterliche Costüm, theils durch die dämonische Freude am Verderben, dieser Altklugheit eine bestimmtere Färbung zu geben. Aber so schön ihm das in einzelnen Momenten gelingt, er fällt fortwährend aus der Rolle, und wir überzeugen uns am Ende, daß Faust gar nicht nöthig gehabt hätte, sich diesem Teufel zu verschreiben, sich ihn als Ergänzung heraufzubeschwören, da er ihn ja als Ergänzung seines excentrischen Gefühls in seinem eigenen Innern trägt. Mephistopheles ist Faust selbst, wie er sich erscheinen muß, wenn sein Gefühl an der Höhe der Schranken erlahmt. Sie sind eines Geistes: der verwegene Idealismus, der „mit mächtiger Faust“ die reale Welt in Trümmer schlägt, um sie „prächtiger aus seinem Busen wieder aufzubauen,“

und der närrische Geist des Widerspruchs, der immer fragt: warum wird man geboren, wenn man doch sterben muß? u. s. w. und der eine kindische Freude daran hat, wenn der liebe Gott ihm auf diese sinnlose Frage nicht zu antworten weiß. Der Unterschied zwischen den beiden Verbündeten ist, daß der eine sein Ideal, eben jene Frage des Narren, als sein Recht, und daher sein Schicksal, keine Antwort zu erhalten, als eine tragische Bestimmung betrachtet, während der andere sich durch Humor und Cynismus mit seinen Widersprüchen abzufinden weiß. Auch der Vertrag, den die Beiden machen, ist charakteristisch. Faust sucht ein „Ideal," das ein Zauberspiegel ihm gezeigt, die schöne Helena von Griechenland; die absolute Erscheinung, die alle Widersprüche in sich neutralisirt. Dieses „Ideal" will er ganz genießen, wie er die Wahrheit ganz sehen will. Das Wesen soll sich von der Erscheinung trennen; jedes einzelne Ding soll sich den nur scheinbaren Einflüssen, der Sonne, des Lichts und der Wärme, den Bedingungen des Raums und der Zeit entziehen und doch leben. Als er dem Teufel seine Seele verschrieb, hat er die Bedingung gesetzt, er wolle ihm erst dann angehören, wenn er einen Augenblick fände, in dem er genieße, ohne zu entbehren; in dem er die höchste Erregung als Ruhe und Dauer fühle. Der Augenblick wird nicht kommen, denn jedes Sein ist mit dem Nichtsein behaftet; jede That, jeder Genuß und jedes Wissen endlich. So wird er die Lust der Unzufriedenheit, das stolze Bewußtsein eines Verlangens, dem der Augenblick nie gerecht werden kann, in alle Ewigkeit büßen. Weder Gott noch der Teufel werden ihre Wette gewinnen.

Es ist Goethe in dieser Dichtung nicht gelungen, wie in seinen übrigen Werken, seine Seele von einer Last, die er nicht abwerfen konnte, durch dichterische Darstellung zu befreien. Es ist ihm nicht gelungen, sich über die Einseitigkeit seines Helden zu erheben, weil es ihm nicht gelang, ihn vollständig darzustellen. Die einzelnen Momente: das Verhältniß zu Gretchen, das Verhältniß zu Mephistopheles, das Verhältniß zu Wagner gehören seiner Seele an; daß er sie aber combinirte, war ein Werk der Reflexion und konnte nicht gelingen.

Faust und Mephisto wetteifern, die sittliche Natur nach den Stimmungen und Eingebungen des Augenblicks zu analysiren und auseinanderzuziehen. Nicht in Faust's That liegt das Aergste, denn das Feuer der Jugend kann Vieles begreiflich machen, die Folgen können weit über den eigentlichen Inhalt der Handlung hinausgehen: sondern darin, daß Faust kein Jüngling ist, sondern ein Mann mit greisenhaften Reflexionen, der nur durch Hexerei den Schein der Jugend gewonnen hat.

Wie eine „dämonische" Natur ohne bösen Willen in das Schicksal unschuldiger Wesen verderblich eingreift, das hatte Goethe an sich selbst erfahren. Er hatte als naturphilosophischer Faust den gelehrten Wagnern

gegenübergestanden und die Zwecklosigkeit ihres Treibens verspottet. Sein überströmendes Gefühl wurde häufig durch mephistophelische Altklugheit, deren Wirkung er dann in seinem Innern wiederfand, zurückgewiesen. Die beiden Vorbilder, die ihm neben seinen eigenen Erlebnissen bei der Conception dieses Bildes vorschwebten, Hamlet und Don Juan, stellten Jünglinge dar, deren Blüthe durch greisenhafte Reflexion oder durch Uebermaß der Leidenschaft früh geknickt war: er suchte diesen Widerspruch des Lebens dadurch zu vermitteln, daß er seinen Faust ein doppeltes Leben führen läßt, ein langes Leben des Denkens und Grübelns und eine neue verzauberte Jugend. Wenn es aber überhaupt mißlich ist, aus einem Wunder ein dramatisches Motiv zu machen, so kann die Wirkung nur dann erreicht werden, wenn das Wunder mit der vollsten Gläubigkeit und Unmittelbarkeit unserer Phantasie eingeprägt wird. Will man der Phantasie der Zuhörer den Glauben an ein Wunder aufdrängen, so muß man sie nicht durch ironische Reflexionen stören. Nur ein Beispiel. — Eine Geschichte wie die zwischen Faust und Gretchen kommt in der Welt häufig vor, wie Mephistopheles ganz richtig bemerkt, obgleich es seltener ist, daß der Verführer sich bereits vor der Lust das Bild seiner Sünde so lebhaft ausmalt. Hier nun soll diese Stimmung durch den Vertrag mit dem Teufel motivirt werden. Faust hat sich verpflichtet, nie Genüge zu finden; er kann daher dieses Genügen auch nicht in Gretchen suchen; aber dieser Umstand hat sich unserer Phantasie nicht so bestimmt eingeprägt, daß er uns immer gegenwärtig wäre. Faust spricht sich so häufig ganz wie unsereiner aus, er behandelt das Verhältniß zu seinem diabolischen Bedienten so ganz als Cavalier, daß wir diese Seite des Verhältnisses nicht ins Auge fassen. Was Faust an Gretchen sündigt, kommt ganz auf seine Rechnung, seine Beziehung zum Teufel hat keinen Einfluß darauf; denn Helfershelfer und Kuppler findet man überall, man darf sie nicht erst in der Hölle suchen. Wäre das Stück ein Fragment geblieben, so hätte man auf alle diese Widersprüche kein Gewicht gelegt. Wenn aber fragmentarisch gedachte Charaktere und Situationen den Schein eines innern Zusammenhanges annehmen, so kann man sich der Nachrechnung nicht entziehen, man läßt sich sonst durch die Anerkennung des einzelnen Falles zu falschen Maximen verleiten. Das findet nicht blos auf Faust und Mephistopheles, sondern zum Theil auf Gretchen Anwendung. In den mit wunderbarem Zauber dargestellten Seelenbewegungen fehlen die entscheidenden Mittelglieder. Wie hängt es mit dem Tode der Mutter, wie mit dem Verbrechen des Kindesmordes zusammen? welches Verbrechen freilich im zweiten Theile der Jungfrau Maria so unbedeutend vorkommt, daß sie meint, das gute Kind habe sich nur ein Mal vergessen. Eine solche Abschwächung des tragischen Ausganges ist weder vom sittlichen, noch vom poetischen Standpunkt gutzuheißen. Wir mögen dem Opfer der

Verführung unser tiefstes Mitleid schenken, aber eine blose Stimme hinter der Scene: „sie ist gerettet“ kann uns nicht versöhnen.

Nicht der angebliche Charakter des Helden, sondern Goethe selbst und seine Beziehung zur Zeit ist der feste Stamm für das üppige Rankengewächs dieser Symbolik. So ist z. B. der nächstliegende Sinn der Geisterbeschwörung auf bekannte cabalistische Gestalten gerichtet, aber die symbolische Bedeutung schimmert durch. Die Magie, von der hier die Rede ist, kann nichts Anderes sein, als die mit der Philosophie verbündete Dichtung, welche sich den Banden der im Dunkeln ängstlich forttappenden Wissenschaft entriß, um das Wahre durch unmittelbare Erleuchtung zu gewinnen. Sie findet die reichsten, lebensvollsten Bilder in dem Makrokosmus der Natur, in dem Mikrokosmus der Geschichte; aber diese Bilder bleiben ihr äußerlich. Selbst der Geist der Menschheit, wie er in der Geschichte waltet, wendet sich von ihr, die in subjectiven Idealen befangen ist, fremd und zurückweisend ab und zeigt ihr den Geist, dem sie gleicht, weil sie ihn allein begreift. Dieser Geist ist Mephistopheles, der Geist des Humors, der die Widersprüche gelten läßt, weil er mit ihnen spielen kann.

Es sind das wunderbare und sehr charakteristische Geständnisse der Dichtung, die aus dem dunklen Gefühl, daß sie beim Widerspruch stehen bleiben müsse, sich durch eine zwischen Lächeln und Thränen getheilte Stimmung befreite. In diesem Wechsel der Stimmungen wurde jede Art der Bildung angeregt, jeder Ton der Empfindung angeschlagen; nach allen Seiten hin eröffneten sich blendende, freilich aber auch sehr ungewisse Perspectiven, Aussichten auf einen Himmel und auf eine Hölle, die zu deutlich das Gepräge ihres subjectiven Ursprungs trugen, um Ehrerbietung oder Schrecken einzuflößen. Wie schön sind die beiden später hinzugedichteten Vorworte, die Zueignung und das Vorspiel auf dem Theater, in welchem der Dichter den Verlust seiner schöpferischen Jugend beklagt, die ihn unbefangen schaffen ließ, so lange er noch selbst im Werden war, so lange er sich noch dem unmittelbaren Gefühle hingeben durfte, ohne die altkluge Bedenklichkeit, ob auch seine Empfindung zur Maxime für die Welt erhoben werden dürfe. Bedenklicher ist schon der Prolog im Himmel, der eine befriedigende Antwort verheißt, wo der Dichter noch nicht die Frage in eine bestimmte Form gebracht hatte, und der bereits auf die „harmonische Weltanschauung“ des zweiten Theiles hindeutet. Nun kam die Zeit, wo man die zufällige Eigenschaft dieses Gedichts, das sich in Himmel und Hölle verloren hatte, als ein nothwendiges Kennzeichen jeder Dichtung im größern Stil auffaßte, wo man das individuelle Leben verschmähte und durch ein neues Spinnengewebe der Scholastik diese wildbewegte Welt der Widersprüche so mit einem allgemeinen charakterlosen Grau zu überziehen strebte, daß sie den Eindruck der Einheit und Identität machen sollte, wo

schattenhafte Umrisse und unbestimmte Perspectiven der höchste Ausdruck der Bildung sein sollten, bis man endlich auch über dieses wesenlose Treiben ungeduldig wurde und die harmonische Weltanschauung in einen allgemeinen Weltschmerz umwandelte.

Was dem Faust einen so außerordentlichen Einfluß auf die Stimmung der Masse verschaffte, waren zum Theil ebenso seine Fehler als seine Vorzüge. Er drückte die Strömung der Zeit aus, die von dem Dichter bereits durch einen höhern Standpunkt überwunden war, als er es unternahm, das Gedicht in der Stimmung und im Geschmack der Zeit, der es seinen Ursprung verdankte, weiter fortzuführen. Die Sturm- und Drangperiode der deutschen Literatur war hervorgerufen durch die Abstractionen des 18. Jahrhunderts, welches in starrer Gesetzlichkeit das individuelle Leben, in dürrem Verstandesmechanismus das Gefühl und die Phantasie, in mathematischer Deduction die unmittelbare Anschauung zu unterdrücken strebte. Die Periode der Aufklärung war durchaus dogmatisch, so lebhaft sie gegen den Dogmatismus der christlichen Religion ankämpfte. Sie gab ihre moralischen und physischen Wahrheiten wie geprägte Münzen aus, und duldete keine Individualität, die ihren aufs Kleinliche angelegten Gesetzen widersprach. Daher als Gegenwirkung die Apologie der Empfindung, der Leidenschaft, der Träumerei, des Humors und der Fratzenhaftigkeit; endlich die Verherrlichung des Traumlebens gegen die Wirklichkeit und die Idee der stofflosen Unendlichkeit, die sich über den Erdball erheben möchte. Diese Neigung wurde genährt durch die alten Mystiker, an denen sich die Naturphilosophie aufbaute, durch die Entdeckung der romantischen Poesie, deren mährchenhafte Dämmerung das frostige Tageslicht der Aufklärung reizend unterbrach, und durch den wiederauflebenden religiösen Sinn, der nicht von einer Offenbarung ausging, sondern nach einer Offenbarung suchte. Die Welt sehnte sich nach einem Wunder, das ihr die verhaßten, poesielosen Gesetze der sittlichen und der physischen Natur aus den Augen schaffte. Jeder Philosoph, jeder Dichter fühlte sich als ein Magier, dessen Zauberstab die geistlosen Bestimmungen der Wirklichkeit keinen Widerstand leisten könnten. Die Natur, die sich dem Messer des Anatomen, dem Schmelztiegel des Chemikers und dem Fernrohr des Mathematikers eröffnete, verachtete man, weil sie das wirkliche, dem Gemüth und der Phantasie entsprechende Leben verbarg. Man suchte die Geheimnisse der ächten und wahren Natur hinter dieser angeblichen Hülle, und glaubte, daß nur die schaffende Genialität, nur die Magie der Kunst das Zauberwort aussprechen könne, dem die Erscheinungen gehorchen müßten. Der Skepticismus in der Philosophie hat eine bestimmte Grenze; denn bei ruhigem Nachdenken erkennt man leicht, daß schon die Existenz des wissenschaftlichen Zweifels allgemein gültige Denkbestimmungen voraussetzt, aber

als poetische Stimmung hat er eine unglaubliche Gewalt über das Gemüth. Darin liegt die Bedeutung des Hamlet für jene Zeit. Hamlet brach mit der ganzen Gewalt eines verbitterten Gemüthes alle Formen der realen Welt und alle Gesetze; es erschienen ihm die Geister aus den Gräbern, und nach ihrer Farbe verwandelte sich die übrige Welt in Schatten; über die Bestimmung der sittlichen Welt dachte er ungefähr, wie sich Mephistopheles dem Schüler gegenüber ausspricht; zuletzt stand ihm im Leben nur Eins fest, an das er glaubte: der Tod. Und vor diesem fürchtete er sich, weil man vielleicht auch im Tode träumen könne.

Goethe war bereits 1790 aus dem Zustande der Empörung herausgetreten; sein Studium der Natur hatte ihn gelehrt, daß man auch die Forschung geistvoll betreiben, daß man ohne Magie zum Innern der Natur vordringen könne. Das Gedicht, das im romantischen Sinne angefangen war, drängte sich wie ein Traumbild in die Zeit seiner classischen Bildung.

Das Alterthum kannte das Gefühl des unendlichen Contrastes zwischen dem, was der Geist wollen kann, und dem, was die Wirklichkeit ihm bietet, nicht, weil es fromm war, weil es das Individuum herabdrückte, weil es die Kraft mit dem Maß, der Grenze der Kraft, vermählte, weil ihm die gesammte Natur in ihrer Nothwendigkeit höher stand, als das einzelne Herz in seinen wechselnden Stimmungen, weil es nur Bestimmtes wollte, suchte, fragte, und daher nur einen endlichen Schmerz empfinden konnte, nicht den wüsten Traum des sogenannten Weltschmerzes, weil es die Götter, d. h. die Weltmacht ehrte, auch wo es sie nicht verstand. Als aber der sittliche Organismus des Alterthums brach, und der Einzelne sich als den Mittelpunkt der Welt betrachtete, da wurde es möglich, daß die Unendlichkeit der sogenannten geistigen Ansprüche im Contrast mit der Bestimmtheit und also Endlichkeit der Welt zu jenem kranken Glauben führte, die Welt mit ihrem Gesetz sei ein Reich der Lüge. Dieselbe Erscheinung kehrte bei dem Bruch der mittelalterlichen Ordnung wieder, sie war der Kern der Romantik oder des Idealismus.

Die Irrfahrten des überspannten Idealismus haben denselben Ausgang, wie die des überspannten Materialismus. Der Ueberfüllung mit Phantasien folgt ein noch größerer Ekel, als dem materiellen Rausch, und je rascher die Illusionen auf einander folgen, desto mehr höhlt sich die Kraft aus, zu glauben und zu lieben. Wer die Welt verachtet, weil sie seinen Idealen nicht entspricht, wird sehr bald diesen Idealen gegenüber das nämliche Gefühl haben, weil ihnen keine Welt entspricht, und wird zuletzt nur noch vor etwas Hochachtung empfinden: vor der eigenen Ironie, die sich über Welt und Ideal gleichmäßig hinwegsetzt. Faust endigt im Mephistopheles, wie ja auch dieser Schalk vor grauen Jahren ein über-

spannter Idealist war, als er noch Lucifer hieß. Ironie ist häufig nur der Ausfluß ungesunder und daher getäuschter Sentimentalität: die kritische Kälte, welche der schöpferischen Gluth eine Form zu geben bestimmt war, macht sich dann nachträglich in einem unfruchtbaren Sprühregen geltend. Die Gewalt der Empfindung ist nur scheinbar, denn sie ist stofflos: ihre vermeintliche Kraft liegt nur in dem Mangel an Widerstand, in dem wissentlichen oder naiven Nichtachten aller Schranke. Ihre Ideale entspringen nicht aus der Kraft der Liebe, sondern aus dem Bewußtsein der Schwäche und aus dem Haß des Vollkommenen; sie glaubt nur darum an Gott, d. h. an die ideale Auflösung aller Widersprüche, um ihn in der Welt nicht zu finden und nach Herzenslust blasphemiren zu können.

Was ursprünglich nur als ein kühnes, fast freches Räthsel gemeint war, sollte nun zu einem harmonischen und befriedigenden Abschluß gebracht werden. Aber dieser Versuch mußte scheitern, wenn auch im Einzelnen viele interessante und anziehende Erscheinungen daraus hervorgingen. Das Gedicht eröffnet eine Welt von Beziehungen, aber es giebt keine einzige scharf gezeichnete Gestalt. Man wird es aufgeben müssen, den zweiten Theil des Faust als ein Kunstwerk oder als die poetische Darstellung einer philosophischen Idee construiren zu wollen. Je unbefangener wir aber an das Studium des Werkes gehen, je lehrreicher wird es uns für das Verhältniß Goethe's und der neuern Dichtung überhaupt zu den weltbewegenden Ideen des Lebens werden.

Denn das ist der wahre Inhalt des Werks, ein sublimirter Auszug aus dem Gesammtstreben des Dichters, eine wenn auch nur halbbewußte Reflexion über seine eigene Thätigkeit. Betrachten wir von diesem Standpunkt noch einmal den ersten Theil, so finden wir drei Momente darin: die Nachbildung der schlichten naiven Formen des 16. Jahrhunderts (Götz), den Kampf des Herzens gegen die Schranken der Sitte (Werther) und das Herausstreben der unmittelbaren, durch Philosophie und Mysticismus genährten Phantasie über die herkömmlichen Formen der Religion. Diese Tendenzen sind im ersten Theile nicht blos schattenhaft angedeutet, sondern in der vollen Kraft und Innigkeit der Jugend dargestellt. Dagegen ist der Abschluß ein unbefriedigender; die streitenden Ideen finden keinen Austrag, und wenn der Prolog im Himmel einen bessern Ausgang verheißt, so ist das die Vorausnahme eines der ursprünglichen Gedankenreihe fremden Standpunkts.

Im zweiten Theile dagegen soll die Versöhnung wirklich durchgeführt werden, aber nicht real, sondern symbolisch. Was im zweiten Theile geschieht, hat keinen Sinn in sich selbst, sondern nur als Schattenbild von Gedanken, über die wir uns erst verständigen müssen. Dieser Mangel an Realismus erstreckt sich auf alle einzelnen Scenen, ja auf die Sprache

selbst, die fast ganz ihren plastischen Charakter verloren hat. Eine innere dialektische Einheit nachträglich hineinzuphantasiren, würde um so überflüssiger sein, da wir über die allmälige Entstehung ziemlich ausführliche Mittheilungen haben, und die mitwirkende Hand der Laune und des Zufalls überall leicht herauserkennen; allein die bedeutenden Momente, die Beziehungen des Gedichts zu dem idealen Leben des Dichters, lassen sich durch einige starke Striche hervorheben.

Die Einleitung des zweiten Theiles schneidet mit einer harten Dissonanz gegen den ersten ab. Am Schlusse des ersten finden wir Faust in den Händen des Teufels, geistig so gebrochen, daß wir kaum noch auf eine Erlösung hoffen. Dieser Gemüthszustand wird durch einen Opiumrausch aufgehoben: Elfen singen ihm ein Schlummerlied und beim Erwachen hat er seine Vergangenheit vergessen. Er begiebt sich an den Hof eines Kaisers, dem er allerlei bunte Maskenspiele vormacht, bis eines derselben, die schöne Helena, seiner Phantasie und seiner ganzen Lebensentwickelung eine neue Wendung giebt. — Der Monolog Faust's bei seinem Erwachen deutet uns die Beziehung dieses sonderbaren Ueberganges an. Er wird von der wirklichen Sonne geblendet, wendet die Augen davon ab und sieht ihr Bild verschönert in einem Wassersturz wieder. Er begreift nun, daß wir das wahre Leben nur im farbigen Abglanz haben. — Zu dieser Einsicht war auch die deutsche Poesie gekommen, nachdem der leidenschaftliche Ungestüm ihrer Sturm- und Drangperiode verraucht war. Auch sie hatte sich aus den Leidenschaften des wirklichen Lebens in das stille Asyl der Kunst, in das Reich der Schatten geflüchtet. Dort hatte sie ähnliche Maskenspiele gedichtet, wie sie der Knabe Lenker dem Kaiser vorführt, bis sie endlich den ächten Schlüssel für dies geheimnißvolle Reich der Schatten gefunden, nämlich die Antike. Als Goethe in Italien die classische Welt mit eigenen Augen geschaut, da begann ein zweiter großer Aufschwung der Poesie, der in der Helena versinnlicht wird.

Die Helena ist ein wunderbares Werk. Sie ist ganz symbolisch; denn sie drückt nicht ein darstellbares Motiv, sondern die Vermählung der antiken und der gothischen Poesie aus: aber dabei ist doch in einzelnen Schilderungen ein so farbenreicher, lebensvoller und von freudiger Bewegung zitternder Realismus, daß wir bezaubert werden. Die ernste und würdige Haltung, das schöne, keusche Maß der Sprache, der muthwillig bewegte Rhythmus, das alles versetzt uns für den Augenblick wirklich in das griechische Theater zurück. Die unheimliche Gestalt der Phorkyas bereitet uns auf einen harten Contrast vor, und wir sind kaum überrascht, als der Repräsentant eines ganz andern Jahrtausends in einer neuen Wiedergeburt auf classischem Boden erwacht; als Romantik und Griechenthum sich bunt durcheinander mischen. Aber nun wird, wie es im Traume zu

geschehen pflegt, die Bewegung immer schattenhafter, hastiger, die Bedingungen des Raumes und der Zeit schwinden völlig unter unsern Füßen; wir haben das Gefühl, als ob wir zu erwachen streben; wir hören entfernte Stimmen aus der wirklichen Welt, Kriegsgetümmel aus der Ferne, wie die Kanonen der Schlacht bei Jena während des classischen Traumlebens in Weimar; aber die nebelhaften Gestalten quillen unter unsern Händen mit phantastischer Gewalt empor, bis ein plötzlicher Schlag uns daran erinnert, daß wir uns im Reiche der Schatten bewegt haben. Der Homunculus der griechisch-romantischen Poesie, den es zu entstehen gelüstete, oder der Knabe Lenker oder Euphorion oder auch Lord Byron — „denn wir glauben ihn zu kennen" — stürzt entseelt zu Boden, die Gestalt des göttlichen Weibes entfliegt in die Lüfte, die schalkhaften Nymphen tauchen sich wieder in die unbeseelten Bäche, Bäume, Hügel zurück, die ihre ursprüngliche Wohnstätte war, und von der ganzen Antike bleibt nichts zurück, als Helena's Kleid: griechischer Flitterkram, den Mephistopheles, sich in der Gestalt der Phorkyas riesengroß emporhebend, mit frechem Hohn dem Publicum vorzeigt.

Die Helena war früher geschrieben, als die classische Walpurgisnacht und als der Besuch in Faust's alter Klause. Sie steht an unrechter Stelle. Erst hatte man in wirklicher plastischer Dichtung versucht, das Alterthum neu zu beleben, ehe man es durch naturphilosophische Grübeleien auseinanderzerrte, wie es hier in der classischen Walpurgisnacht, wie es in den Studien von Creuzer, Schelling und Görres geschah. Erst nach diesem Umweg durch den Orient kehrte die Poesie ins deutsche Leben ein, wo sie sich ebenso fremd fühlte, wie Mephistopheles den beiden Pedanten Wagner und dem Baccalaureus gegenüber, die ihre Natur ganz verkehrt hatten, von denen der eine, der bis dahin nur Namen und Zahlen auswendig gelernt, plötzlich darauf ausging, einen Menschen zu formen, während der andere, der gute bescheidene Schüler, die ganze Welt aus seinem Selbstbewußtsein heraus neu zu schaffen gedachte. Diese neu aufstrebende jungdeutschphilosophische Jugend erschien dem alternden Dichter ebenso seltsam und unbegreiflich, als das politische Leben, zu dem er nothgedrungen zurückkehren mußte: das Reich des guten Kaisers, das in Verwirrung gerathen war, dem die beiden Fremdlinge noch einmal aufhalfen, aber nur um sich von ihm ein stilles Asyl auszubitten, auf dem sie ungestört ihrer eigenen Thätigkeit nachgehen konnten.

Das ist der Weisheit letzter Schluß:
Nur der verdient sich Freiheit, wie das Leben,
Der täglich sie erobern muß.
Und so verbringt, umrungen von Gefahr,
Hier Kindheit, Mann und Greis sein tüchtig Jahr.

Solch ein Gewimmel möcht' ich sehn,
Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn.
Zum Augenblicke dürft' ich sagen:
Verweile doch, du bist so schön!
Es kann die Spur von meinen Erdentagen
Nicht in Aeonen untergehn.

Gewiß ist das der Weisheit höchster Schluß, und Goethe bewährte sich auch darin als den Seher des Jahrhunderts, daß er ihn klar und entschieden aussprach. Aber sein ironisch-tragisches Geschick erreicht ihn auch hier. Das Geräusch, in welchem der blinde Faust die Art der rüstigen Handwerker zu hören glaubte, die Deiche gegen das Meer aufrichteten und Mastbäume für die Schiffe schlugen, war nur der Spaten schlotternder Lemuren, die sein Grab gruben. Es war der deutschen Dichtung nicht vorbehalten, prophetisch der neuen Zeit ihre Bahn anzuweisen; sie blickte in das gelobte Land hinüber, aber sie konnte es nicht erreichen. Sie starb, als man die Segel aufzog. Gern hätte der Dichter in der Mitte freier Männer dem neuen Leben Bahn gebrochen, aber seine Träume verwirrten ihn. Er konnte die Romantik, die ihre düstern Schwingen über seine goldene Zeit verbreitet, nicht loswerden, sich nicht ins Freie kämpfen.

Könnt' ich Magie von meinem Pfad entfernen,
Die Zaubersprüche ganz und gar verlernen,
Ständ' ich, Natur! vor dir ein Mann allein,
Da war's der Mühe werth, ein Mensch zu sein.
Das war ich sonst, eh' ich's im Düstern suchte,
Mit Frevelwort mich und die Welt verfluchte.
Nun ist die Luft von solchem Spuk so voll,
Daß Niemand weiß, wie er ihn meiden soll.
Wenn auch ein Tag uns klar vernünftig lacht,
In Traumgespinnst verwickelt uns die Nacht. u. s. w. —

Diese finstern Empfindungen färben trotz der angstvollen Thätigkeit, mit der er ans Licht, ins Freie hinaus zu dringen strebt, die Dichtung seines Alters — nicht sein Leben; denn er war bis in sein höchstes Alter die schöne, den Göttern ähnliche Gestalt, die im eigenen harmonischen Dasein die fehlende Wirklichkeit zu ersetzen wußte.

Faust hatte seinen Bildungskreis nicht vollendet, er hatte weder in seinem Denken noch in seinem Gefühl den Schritt gethan, den die Zeit thun mußte, um sich zu erlösen, daß nur in einem Gattungsleben die Seligkeit sei, daß nur in einem bestimmten gegliederten Ganzen der Einzelne dem Dasein gerecht wird. Faust war beim Cultus des individuellen Lebens stehen geblieben.

Ich bin nur durch die Welt gerannt;
Ein jed' Gelüst ergriff ich bei den Haaren,
Was nicht genügte, ließ ich fahren,
Was mir entwischte, ließ ich ziehn.
Ich habe nur begehrt und nur vollbracht,
Und abermals gewünscht, und so mit Macht
Mein Leben durchgestürmt; erst groß und mächtig;
Nun aber geht es weise, geht bedächtig.
Der Erdenkreis ist mir genug bekannt,
Nach drüben ist die Aussicht uns verrannt;
Thor! wer dorthin die Augen blinzend richtet,
Sich über Wolken seines Gleichen dichtet!
Er stehe fest und sehe hier sich um;
Dem Tüchtigen ist diese Welt nicht stumm.
Was braucht er in die Ewigkeit zu schweifen!
Was er erkennt, läßt sich ergreifen.
Er wandle so den Erdentag entlang;
Wenn Geister spuken, geh' er seinen Gang;
Im Weiterschreiten find' er Qual und Glück,
Er! unbefriedigt jeden Augenblick.

Nichts kann unbefriedigender sein, als der Abschluß, den Goethe seinem Drama gegeben, durch den er den Versprechungen des Prologs im Himmel gerecht zu werden strebt. Er hat ein ganz äußerliches Bretergerüste aufgeschlagen und es mit halb katholischen, halb naturphilosophischen Figuren bemalt, ohne alle Physiognomie, ohne Gestalt und ohne Bewegung. Der Kampf der Engel und Teufel um die Seele des Mephistopheles ist eine Atrocität; ihre Gesänge, die Nachklänge des Osterfestes im ersten Theile, sind eitel Klingklang, und die Ueberschwenglichkeit in der Schilderung des Himmels giebt, abgesehen von dem Costüm, nur die rationalistische Idee der Perfectibilität, stellt also neue himmlische Lehr- und Wanderjahre in Aussicht, die keinen befriedigendern Ausgang versprechen, als die irdischen.

Die Vergötterung des Instincts führt immer zu schlimmen Abwegen. Eine Individualität wie Faust, die sich frevelhaft zum Mittelpunkte der Welt macht, hat als nothwendige Ergänzung die Mephistophelesmaske zu ihrer Seite, ja zuletzt lernt Mephisto, sich als Faust zu gebärden, wie das die Heine'sche Poesie zeigt. Die modernen Poeten haben die verschiedenen Momente, die sich bei Goethe's fragmentarischem Schaffen im Faust, wenn wir es ganz ehrlich heraussagen sollen, *zufällig* zusammenfinden, mit Absicht und Reflexion combinirt, und daraus sind jene siechen, marklosen, unsittlichen Charakterschemen hervorgegangen, mit denen uns die jungdeutsche Poesie erfreut hat.

Dies ist der Eindruck des Faust, wenn wir ihn als ein geschlossenes dramatisches Kunstwerk betrachten, wo wir genöthigt sind, uns den realen Inhalt der einzelnen Charaktere zu vergegenwärtigen. Fassen wir ihn dagegen als ein freies Gedicht, so müssen wir in ihm den kühnen Ausdruck einer Weisheit verehren, die zwar die höchsten Fragen des Denkens nur anstreift, aber mit einer Wärme und Innigkeit, daß sie auf unser ganzes Sein einen dauerhaftern Eindruck macht, als die scharfsinnigsten Deductionen der Schulphilosophie; und wenn dem Inhalt auch nur bedingte Wahrheit beiwohnen kann, so ist es doch diese Wahrheit, an die unser Zeitalter wieder anknüpfen muß. Wir werden noch öfters Gelegenheit haben, die einseitig griechische Form anzugreifen, die Goethe und Schiller ihrem Cultus gaben, weil ihr die geschichtliche Vertiefung fehlte. Was aber den wesentlichen Inhalt ihres Glaubens betrifft, den Glauben an die Einheit des Geistes und der Natur, an die Darstellung des göttlichen Wesens in der Menschheit, so bekennen wir uns mitschuldig an diesen Ideen, zu denen die Menschheit immer zurückkehren wird, so oft sie auch im augenblicklichen Schreck in irgend ein finsteres Labyrinth flüchtet. Durch die Aufnahme des Menschlichen und der Natur in die Idee des Göttlichen wird das Gefühl der Anbetung nicht erstickt, es erhält nur einen Inhalt. Vor dem unbekannten Gott, dem Gott der Furcht und des Schreckens, wirft nur der Wilde, nur der Barbar sich in den Staub; nur was wir ehren und lieben, können wir anbeten, nur was wir kennen, ist Gegenstand unserer Liebe und Verehrung. Mit großem Sinn hat die christliche Religion für den offenbarten Gott den Namen des Menschensohns gefunden, denn nur im Menschen finden wir das Bild Gottes, und eine Religionsform, die der Humanität widerspricht, kann den freien Menschen nicht befriedigen. Schon in der Seele des einzelnen wohlgeformten Menschen findet man ein kleines Universum; überfliegen wir aber die große Entwickelung der Menschheit im Allgemeinen, die ohne Allwissenheit das Universum Schritt vor Schritt durchmißt, ohne Allmacht die sträubende Natur in Fesseln schlägt, die sich selbst gewinnt, indem sie der Gegenstände Herr wird; fassen wir diese Kraft des Geistes, die sich am reinsten in den Genien der Geschichte ausprägt, aber in der menschlichen Natur allgegenwärtig ist, zu einem Bilde zusammen und lassen dies Bild unser Ideal, unsern Leitstern, die treibende Kraft unserer Seele werden: — so werden wir Faust nicht gottlos schelten, wenn er dafür keinen Namen findet, denn „Name ist Schall und Rauch, umnebelnd Himmelsgluth“. Nicht die Natur ist das Göttliche, nicht die Wirklichkeit das Ideale, aber sie liegen auch nicht auseinander, sie verhalten sich wie das Wesen zur Erscheinung. Für diesen transscendentalen Idealismus, wer wollte wohl ein schöneres

Wort finden, als was der Dichter im Prolog zum Faust Gott den Herrn zu seinen Engeln sagen läßt:

Das Werdende, das ewig wirkt und lebt,
Umfass' euch mit der Liebe holden Schranken,
Und was in schwankender Erscheinung schwebt,
Befestiget mit dauernden Gedanken.

Zweites Kapitel.

Das deutsche Theater bis auf Schiller's Tod.

Der Begriff des künstlerischen Ideals fand seine erste Anwendung auf dem Theater. Während die classischen Dramatiker aller andern Völker und Zeiten den sittlichen Inhalt ihrer Stücke aus dem Bewußtsein des Volks nahmen, zu dem sie sprachen: man denke an Sophokles, Shakspeare, Molière, Corneille, Lope de Vega, Calderon u. s. w., gingen unsere classischen Dichter von einem durch Reflexion hervorgebrachten Kunstideal aus, und ihre Stoffe, ihre Formen, so wie ihre sittlichen Principien waren im strengsten Sinne des Worts erfunden, ja den herkömmlichen Ansichten mit Bewußtsein entgegengesetzt. Wenn dadurch die nothwendige Wechselwirkung zwischen der Kunst und dem Leben höchlich beeinträchtigt wurde, so wird sich aus einer unparteiischen Erwägung der sittlichen Begriffe und Gewohnheiten, welche die neu aufblühende Kunst vorfand, ergeben, daß aus einem solchen Stoff in der That nicht viel zu machen war. Eigentlich müßten wir das Drama nicht blos auf dem Schreibpult des Dichters, sondern in dem Wanderleben der Bühnen verfolgen: allein diese Seite hat Eduard Devrient in seiner „Geschichte der deutschen Schauspielkunst" (1848) bereits so geistvoll behandelt, daß wir füglich darauf verweisen können, um so mehr, da sich aus der Reihenfolge der Dichtung auch ein ungefähres Bild der Schauspielkunst ergiebt.

Das deutsche Theater vor 1791 zeigt zwar verschiedene sehr abweichende Richtungen, die aber nach dem Sturz der Gottsched'schen Schule sämmtlich darin übereinkamen, daß sie dem rohesten Naturalismus huldigten. Der Schauspieler wie der Dichter ging darauf aus, die Stimme der Natur hören zu lassen, so kräftig und vernehmlich, als es ihm mög-

lich war. Es war dieselbe Reaction gegen die herrschende Convenienz im kirchlichen, sittlichen und politischen Leben, welche zuerst theils in den pietistischen Betstuben, theils in den Gelagen des Studentenlebens laut wurde.

Die Poesie der Kraftgenies, durch das mißverstandene Vorbild Shakspeare's genährt, fand in dem Fastnachtschwank der Narren und in der zähneknirschenden Leidenschaft den einzigen Ausdruck der Natur. Da man nun im Drama nicht wohl sich beständig im Studentenleben bewegen konnte, so suchte man eine poetisch-historische Zeit, die demselben ähnlich war: man warf sich auf das biderbe, saufende und hauende Ritterthum. Es würde sehr falsch sein, sich aus der wunderbaren Apologie des Faustrechts, die Goethe im Götz von Berlichingen versucht, ein Bild von diesen Ritterstücken im Allgemeinen zu machen, von jener Rohheit und Brutalität, die uns noch in den ersten Stücken Schiller's entgegentritt. Die Räuber waren der höchste Gipfel dieser Poesie, mit ihnen war die Periode der Kraftgenies erschöpft. „Gebt mir dreihundert Jünglinge, wie ich bin!" rief Karl Moor, „und ich will Deutschland zu einer Republik machen, gegen die Rom und Sparta Nonnenklöster gewesen sein sollen!" — Wie mancher „flotte Bursch" hat so gesprochen! Aber häufig versteckt sich hinter jener ungeberdigen Kraftsprache, die nur fluchen und lärmen kann, eine unendliche Weichheit des Gemüths. Karl Moor ist man nur auf der Universität, so lange man sich rauft, die Nachtwächter prügelt, die Fenster einschlägt 2c.; sobald man aus dem eximirten Gerichtsstand heraustritt, verwandelt sich der wilde Freiheitsschwindler, dem doch der Weg zu den böhmischen Wäldern nicht leicht offen steht, in einen bleichen, hohläugigen Werther. Frevelthaten finden ihre Grenze im eigenen Gemüth, dagegen ist das beste Herz unerschöpflich, über das Elend dieser Welt zu weinen. Die rührenden, empfindsamen Stücke, als letzter Ausfluß des Pietismus, waren eine nothwendige Ergänzung jener wilden Krafttragödien.

Wenn man zu höhern Sphären strebte, so bot sich von selbst das alte Feld der Haupt- und Staatsaction, oder wie man es jetzt nannte, der historischen Tragödie; allein man war weit davon entfernt, diese Gattung auf ernste geschichtliche Studien zu begründen, man suchte nur auf dem weiten Gebiet der Geschichte Greuelthaten auf, die noch herzbrechender waren, als das Elend des gewöhnlichen Lebens. Wer hat wohl jemals den Fiesco ohne innern Schreck über die furchtbare Verwilderung eines so hochbegabten Talents gelesen? Aber auch wenn eine gereiftere Bildung sich zur historischen Tragödie wandte, war der Hauptzweck des Dichters doch stets, die Stimme der Natur gegen die feindseligen geschichtlichen Mächte zu retten, in denen man noch keinen innern Zusammenhang und keine Idee herauszufinden verstand. Entweder schilderte man, wie

Goethe im Egmont, den guten, sorglosen Menschen, der unter dem sinnlosen Getümmel der historischen Leidenschaften zusammenstürzte, ohne innerlich betheiligt zu sein, oder, wie Schiller im Don Carlos, den Propheten eines bessern Zeitalters, der untergehen mußte, weil die goldene Zeit noch nicht gekommen war, oder endlich, wie Lessing im Nathan, den zeitlosen Weisen, der sich über die historischen Vorurtheile erhob. In all diesen Stücken spricht sich die damalige Philosophie aus, die noch nicht den Muth hatte, sich auf unsicherm Kiel dem Wellenschlag der Geschichte anzuvertrauen, und die daher nach einem Asyl suchte, die Fluth der Geschichte an sich vorüberbrausen zu lassen. Auch in dieser Philosophie ist die Verwandtschaft mit dem Pietismus nicht zu verkennen, denn auch sie isolirt das Gemüth von den allgemeinen Mächten des Lebens.

Mit der größten Vorliebe aber gab sich die Dichtung der Gattung des bürgerlichen Drama's hin, welche von den Franzosen erfunden und durch Lessing nach Deutschland übertragen war. Hier konnte die Stimme der Natur unbefangen ertönen, und die Kunst durfte beim allergewöhnlichsten Leben stehen bleiben. Ein Biedermann, der von Kammerherren oder Hofräthen verfolgt wurde, ein Armer, dem der begünstigte Junker die Stelle entzog, ein Bürgerlicher, dem das adelige Vorurtheil die Geliebte raubte u. s. w., das waren willkommene Gegenstände der Rührung. Das Drama machte durchweg eine gesinnungsvolle Opposition, und es waren besonders einzelne Classen der Gesellschaft, die in dem dringenden Verdacht standen, aus Bösewichtern zu bestehen, namentlich die Amtmänner, die Hofräthe, die Kammerherren und die Präsidenten, denn höher hinauf wagte man sich nicht. In der Regel galt es als ausgemacht, daß dem wohlwollenden, aber betrogenen Fürsten die Sache nur im rechten Licht dargestellt werden dürfe, um schnell in Ordnung zu kommen.

Diese Phase unserer Entwickelung hat vieles Vortreffliche geleistet. Eine werdende Poesie findet allein in der Beobachtung der Wirklichkeit lebendige Nahrung; auch wenn der Dichter die gegebenen Verhältnisse mißversteht, ist es doch immer eine Art von Verständniß, auf das sich weiter bauen läßt. Iffland's „Jäger" werden noch immer gegeben, und wenn es jetzt seltener geschieht, als früher, so liegt der Grund keineswegs an der verfeinerten Bildung des Publicums, sondern an der Unfähigkeit unserer Schauspieler. Zu Iffland's Zeit wurde jede der darin auftretenden Figuren mit einer saubern Detailarbeit ausgeführt, die auf der gründlichsten Beobachtung des wirklichen Lebens beruhte, und zwar die Seele nicht poetisch erhob, aber sie doch durch die Wahrheit innerlich bewegte. Heutzutage sieht man nur noch das nackte Gerüst, welches dann freilich die Dürftigkeit des Inhalts nicht mehr versteckt. — Iffland hat seinen Hauptzweck, die moralische Belehrung, in seinen Stücken so bis ins Einzelne verfolgt,

daß an eine freie poetische Stimmung nicht zu denken ist. Der Predigerton, in den er häufig verfällt, erhält noch dadurch eine unangenehme Wendung, daß er überall Natur und Bildung in einen falschen Contrast setzt. Mit der Bildung ist bei ihm fast überall Schlechtigkeit des Charakters oder wenigstens Verdrehung des natürlichen Gefühls verknüpft. Wenn seine Menschen gut werden sollen, so kehren sie in den Naturstand zurück. Das Gute erscheint stets beschränkt, oft geradezu in Begleitung der Einfalt, durch trockene Formen aller Anmuth beraubt, oder durch übertriebene Reizbarkeit entstellt. Liebenswürdigkeit mit Güte zu paaren, ist ihm unmöglich. Daher sehen sich seine tugendhaften Personen zum Verwechseln ähnlich, und in den spätern Stücken schwinden sie mehr und mehr. Ferner entwickelt sich die moralische Bestimmung nicht organisch von innen heraus; die Nebenumstände spielen eine ungebührliche Rolle, und daher das Unwahrscheinliche und Ueberhäufte in seinen Erfindungen. Weil die Motive nicht aus den Charakteren selbst hervorgehen, sondern blos zufällig zur Hauptentwickelung kommen, sieht sich der Dichter häufig genöthigt, nachträglich unwesentliche Personen einzuführen. Auch die poetische Gerechtigkeit, die er ausübt, hinterläßt häufig einen niederschlagenden Eindruck, weil die Demüthigung des Lasters ebenso unästhetisch ausgemalt wird, wie das Laster selbst. In der Schilderung des Schlechten hat er eine große Virtuosität, weil ihm hier die kleine Beobachtung des Lebens zu Statten kam. Aber auch zur poetischen Zeichnung des Schlechten gehört ein Idealismus, der ihm fehlte. Für die Lebensbeobachtung sind manche seiner Stücke noch heute des Studiums werth; aber einen heitern Eindruck zu erregen, sind sie noch viel weniger geeignet, als die Kotzebue'schen, die freilich unendlich viel leichtsinniger und liederlicher gearbeitet sind, die aber doch zuweilen gute Laune zeigen. — Uebrigens war Iffland als dramatischer Dichter in derjenigen Periode, die der unsrigen vorausgeht, bedeutender. Er war gleichzeitig mit Schiller 1759 zu Hannover geboren, trat 1779 zum Mannheimer Theater und erreichte hier als Dichter wie als Künstler die höchste Geltung, bis er 1796 als Director des Berliner Theaters berufen wurde, wo er 1814 starb.

Wenn man sich Iffland's Stücke als die natürlichsten Ausdrücke des populären Bewußtseins vergegenwärtigt, so wird man wohl begreifen, daß aus diesen Grundlagen ein idealistischer Dichter nicht viel machen konnte. Die Schwierigkeit, das wirkliche Leben zu idealisiren, lag nicht blos in den Zuständen und Verhältnissen, sondern auch in der Gesinnung, mit der man sie auffaßte. Die Zustände mögen noch so verkümmert sein, ein frischer, dichterischer Lebensmuth wird sie zu bezwingen wissen, und der Kampf mit dem Leben wird ebenso ideale Formen annehmen können, als die Freude am Leben. Allein Gesundheit der Seele ist ein Gut, das von

der Gesundheit der öffentlichen Zustände schwer zu trennen ist. Zwar muß in jedem wahren und großen Dichter zugleich eine prophetische Kraft liegen, die über das Bewußtsein des Zeitalters hinausgeht und in dem geistvollen und energisch zusammengedrängten Bilde der Gegenwart zugleich das Bild der Zukunft durchschimmern läßt. Aber auch die prophetische Kraft geht nur aus den Voraussetzungen des realen Lebens hervor: die ächten Propheten eiferten im Namen ihres Gottes, des bekannten und offenbarten, gegen die Abtrünnigen.

Wie abhängig auch der Genius, wenn er schaffen will, von seinen Voraussetzungen ist, zeigt Lessing. Da seit der romantischen Schule sich das Vorurtheil verbreitet hat, daß Lessing kein Dichter war, weil er zu viel gesunden Menschenverstand hatte, so kann nicht oft genug wiederholt werden, daß Lessing nicht blos ein ächter, sondern auch ein großer Dichter war, und daß überhaupt ein ächter Dichter ohne gesunden Menschenverstand nicht denkbar ist. Die Composition der Emilia Galotti ist in der deutschen Poesie noch niemals übertroffen, ja kaum erreicht, und das ist nicht blos Sache des ordnenden Verstandes, denn auch in der Charakteristik, in der Farbe und Stimmung der einzelnen Scenen, tritt überall das Gold der ächtesten Poesie hervor. Einen Charakter, wie den der Orsina, zeichnet man gewiß nicht mit dem Verstande. Allein es fehlt Lessing's Dichtungen allerdings etwas. Sein großer und starker Geist war in einen leidenschaftlichen Kampf mit der Wirklichkeit verstrickt, der seine Unbefangenheit störte. Während die dem realen Leben entnommenen Charaktere uns in wunderbarer und überzeugender Lebensfrische aufgehen, haben seine idealen Charaktere, Tellheim, Odoardo, Emilia, Appiani, etwas Gebrochenes, das uns verstimmt und ängstigt. Das raffinirte Ehrgefühl Tellheim's ist in einem gesunden Geschlecht nicht denkbar, und wie entsetzlich verkümmert mußte eine Zeit sein, die einen so kühnen und freien Geist wie Lessing zu einem so seltsamen Auskunftsmittel greifen ließ, wie die Ermordung der Emilia! Das historische Bild, das ihm vorschwebte, die Geschichte der Virginia, gewinnt durch seine Beleuchtung einen ganz andern Sinn. Virginius tödtete seine Tochter, um das Volk zur Leidenschaft anzustacheln, die Tyrannen zu verjagen und das Vaterland zu befreien, denn damals überwog die Idee des Staats die Theilnahme für die Person. Auf eine solche Folge seiner That verzichtet Odoardo freiwillig; er tödtet seine Tochter im Verborgenen und begnügt sich damit, den Tyrannen zu beschämen, dessen heimlichem Gericht er sein weiteres Schicksal überläßt. So darf eine kräftige Natur nicht empfinden. Allein es wäre ein schwerer Irrthum, in diesem Fall den Dichter verantwortlich zu machen.

Wann und wo entsteht ein classischer Nationalautor? Wenn er in der Geschichte seiner Nation große Begebenheiten und ihre Folgen in

einer glücklichen und bedeutenden Einheit vorfindet; wenn er in den Gesinnungen seiner Landsleute Größe, in ihren Empfindungen Tiefe und in ihren Handlungen Stärke und Consequenz nicht vermißt; wenn er selbst vom Nationalgeiste durchdrungen, durch ein einwohnendes Genie sich fähig fühlt, mit dem Vergangenen, wie mit dem Gegenwärtigen zu sympathisiren; wenn er seine Nation auf einem hohen Grade der Cultur findet, so daß ihm seine eigene Bildung leicht wird; und so viel äußere und innere Umstände zusammentreffen, daß er kein schweres Lehrgeld zu zahlen braucht, daß er in den besten Jahren seines Lebens ein großes Werk zu übersehen, zu ordnen und in Einem Sinne auszuführen fähig ist. (Goethe, 32, S. 200.)

Jenes glückliche Loos, welches allein eine classische Dichtung hervorbringt, aus dem Kern des wirklichen Lebens den Sinn und die Form der Poesie zu entnehmen, war dem deutschen Dramatiker zu Ende des vorigen Jahrhunderts versagt. Es war nicht Willkür, was Goethe und Schiller abhielt, in ihren sittlichen und ästhetischen Motiven dem Instinct des Volks zu folgen, und sie trieb, an der Gluth fremder Ideale die Flamme ihres eigenen Herdes anzuzünden, sondern innere Nothwendigkeit. Die Zustände des Volks waren nicht blos verworren und haltlos, sondern sein Instinct war bereits corrumpirt. Die Sturm- und Drangperiode mit ihrem Titanismus und ihrer Empfindsamkeit hatte bittere Früchte getragen. Das erkennen wir am deutlichsten aus der abgeschwächten Form, in der sie damals auf dem deutschen Theater erschien. Man hat Kotzebue, dessen Stücke sehr bald und entschieden die Ifflandischen vom Theater verdrängten, vielfältig getadelt und gelobt, aber den Hauptpunkt hat man übersehen, daß nämlich sein Naturalismus sich nicht naiv und unbefangen dem Instinct der Menge anschloß, sondern daß er mit unerhörter Consequenz ein einseitiges und schädliches Princip verfolgte.

Daß ein Dichter, der ein Vierteljahrhundert das deutsche Theater beherrscht und in sämmtlichen europäischen Sprachen als dessen vorzüglichster Repräsentant gefeiert wurde, mit dem Männer wie Wieland, Joh. von Müller, Schlözer, Jacobi, Ramler, Engel u. A. in den Formen der größten Hochachtung umgingen, nicht ganz ohne Verdienst sein kann, wird nur derjenige bezweifeln, der an Wunder oder an Wirkungen ohne Ursachen glaubt. Kotzebue besaß eine Einbildungskraft, die an Lebhaftigkeit unter den deutschen Dichtern ihres Gleichen suchte. Begebenheiten und Situationen strömten seiner Phantasie in überreicher Fülle zu, und da in seiner Seele nichts vorhanden war, was der freien Anwendung derselben Widerstand hätte entgegensetzen können, weder Sitte, noch Grundsätze, noch Schicklichkeitsgefühl, so überrascht er uns noch heute mit der bunten Mannigfaltigkeit seiner Einfälle. Außerdem hatte er einen sehr sichern Instinct für den Geschmack des Publicums, d. h. seine Natur war mit der Natur

der Menge so verwandt, daß ihm überall die richtigen Theatermotive zu Gebote standen. In einer seiner Vorreden giebt er höchst offenherzige Selbstbekenntnisse. Man hatte ihn immer von Seiten der Moralität angegriffen. Um diesen Vorwurf zu entkräften, führte er eine Menge einzelner Anekdoten an, in welchen arme Sünder durch seine Stücke gebessert seien, was auch möglich ist, da viele erbauliche Predigten auf Kotzebue'schen Motiven beruhen. Dagegen meint er, daß die Goethe'sche Schule darum auf ihn mit Verachtung herabgesehen habe, weil sie ihn für eine gemeine Natur hielt, und das ist in der That der Kern des Gegensatzes. In dem Götzendienst der Natur standen Goethe und die übrigen Dichter bis auf den großen Wendepunkt am Ende des Jahrhunderts auf derselben Seite mit Kotzebue; aber sie waren edle Naturen und Kotzebue eine gemeine Natur. Gerade der Widerwille, den man gegen eine frühere glücklich überwundene Periode krankhafter Uebergänge empfindet, mußte die Dichter des Werther und des Karl Moor bestimmen, in dem Zerrbild ihrer frühern ästhetischen und sittlichen Grundsätze ihre eigenen Sünden zu züchtigen.

Die Vertheidigung der sogenannten Natur gegen Sitte, Bildung, Recht und Autorität ist der rothe Faden in sämmtlichen Schauspielen, die Kotzebue's Ruhm begründeten. Sie überströmen von Phrasen der Tugend und Humanität, aber diese Tugend ist nichts Anderes, als die instinctmäßige Gutherzigkeit ohne Inhalt, die man auch in den Kreisen des Lasters sehr häufig antrifft. Durch Mitleid gegen die Armen und durch Almosen wird in der Kotzebue'schen Sittlichkeit Alles wieder gut gemacht. Wo ihm die Erfindung stockt, bringt er regelmäßig ein paar arme nothleidende Familienväter auf die Bühne, die durch eine mitleidige Seele gerettet und beschenkt werden, und die dann im stummen Gebet niederknien und Gott danken. Wie es in dem physischen Leben Dinge giebt, die nothwendig, natürlich und gut sind, welche aber die Scham dem Licht des Tages und den Augen der Menschen verbirgt, so ist es auch in der moralischen Welt. Daß man diese Art Wohlthaten im Stillen und Verborgenen thut, liegt nicht blos in der Bescheidenheit, sondern in dem Gefühl der damit verknüpften Unwürdigkeit. Man soll die Blöße seines Nächsten nicht ans Licht ziehen. Der Theaterdichter, der uns fortwährend hungrige Männer, Weiber und Kinder vorführt, denen ein gutherziges Geschöpf Brod und Pfennige in die Hand drückt und die ihm dafür dankbarlichst Rock und Hände küssen, speculirt auf die gemeinen Seiten der menschlichen Natur, gerade wie der Dichter, der uns mit dem Detail physischer Leiden unterhält. Kotzebue's Theater ist eigentlich die Entblößung der menschlichen Unwürdigkeit, die cynische Zurschaustellung seiner Gebrechen, die Vertiefung der Ideale in den Sumpf des Lebens.

August Kotzebue war 1761 in Weimar geboren. Er trat 1781

in russische Dienste, stieg rasch zu bedeutenden Ehrenstellen auf und wurde geadelt. Schon in seinen frühern Jahren entwickelte er eine große Productivität. So ist der Roman: die Leiden der Ortenbergischen Familie (1785) eine merkwürdige Mischung von weinerlicher Empfindsamkeit, laxer Moral und schmuzigen Einfällen, dabei in der allergemeinsten Form geschrieben. Viele von den Typen der spätern Schauspiele treffen wir schon hier an. So ist die Brahmine Welly die Tochter der Natur, die Alles thut, was ihr Herz begehrt, die vor jedem Fremden ihren Busen entblößt, jedem um den Hals fällt und jeden heirathen will, bereits das Vorbild der spätern Gurli.

Das Stück, durch welches Kotzebue seinen Ruhm begründete, war Menschenhaß und Reue (1789). Der allgemeine Jubel, der sich nicht nur in Deutschland, sondern auch in England, Spanien, Dänemark und in den übrigen Ländern, wo man es aufführte, erhob, würde uns ganz unglaublich erscheinen, wenn es uns nicht durch die vielfältigsten Zeugnisse bestätigt würde. Namentlich bei den Engländern steigerte sich sein Ruhm schnell zur enthusiastischen Verehrung. — Der Inhalt beleidigt mehr das ästhetische als das moralische Gefühl. Daß einem reuigen Sünder vergeben wird, ist an sich nicht unmoralisch, und die Stimmung z. B. in Goethe's frühern Stücken, in Clavigo, Stella u. s. w., beruht auf einer nicht viel festern sittlichen Grundlage. Aber der Zustand, in dem sich Eulalia, die ihrem Mann untreu geworden und mit einem Liebhaber durchgegangen ist, in ihrer Reue das ganze Stück hindurch zu den Füßen aller auftretenden Personen windet, muß jedes Gefühl empören. Sie vertheilt, um ihre Sünde zu büßen, Almosen an arme Leute und ruft dadurch stille Thränen der Dankbarkeit hervor, wobei sie „die Augen niederschlägt und mit der Verwirrung einer schönen Seele kämpft, welche man auf einer guten That ertappt hat.“ Sämmtliche Betheiligte überzeugen sich im Lauf des Stücks, daß sie eigentlich eine sehr tugendhafte Person ist. „Wer könnte diese Büßende hassen?“ sagt einmal ihre Beschützerin. „Nein, Sie sind nicht lasterhaft, der Augenblick Ihrer Verirrung war ein Traum, ein Rausch, ein Wahnsinn.“ Auf welche Weise aber mag dieser Engel zum Laster verführt worden sein? „Sie stoßen da,“ sagt Eulalia, „auf eine Unbegreiflichkeit in meiner Geschichte.“ — Ihr verlassener Gemahl, der Oberst Meinau, der als unbekannter, edler Menschenfeind finster durch das ganze Stück geht, gehört zu jenen Molluskengeschöpfen, die keine feste sittliche Bestimmtheit, weder Vorurtheile noch Grundsätze in sich tragen und die daher von jedem Winde des Gefühls bewegt werden. Der Dichter selbst beschreibt seine Stimmung in der letzten Scene „nicht rauh und nicht sanft, nicht fest und nicht weich, sondern zwischen allem diesem schwankend“. — Nachdem diese beiden vollkommenen Wesen eine halbe Stunde

sich gegenüber gestanden, werden endlich die Kinder herbeigerufen, um die Rührung zu vollenden. Dieser Stimme der Natur kann der edle Menschenfeind nicht widerstehen, er schließt die Wiedergefundene verzeihend in seine Arme. —

In demselben Jahre erschienen die Indianer in England. Die Stimme der Natur ist diesmal die berühmte Gurli, das Kind der Unschuld und Natur, die jedem fremden Herrn, der ihr gefällt, um den Hals fällt, ihn küßt und ihm erklärt, sie wolle ihn heirathen; die fortwährend hin und her hüpft, sich vor den Spiegel stellt und Grimassen schneidet und übrigens von der Tugend ziemlich hohe Begriffe hat. Dieses närrische Aeffchen ist geborene Prinzessin von Mysore, und die sämmtlichen Söhne und Neffen Brahma's, die dies himmlische Wesen begleiten, sind von Unschuld und Natur durchdrungen. Durch das Brahminenthum die conventionelle Sittlichkeit der Europäer, oder vielmehr die angeborene weibliche Scham zu widerlegen, ist wohl der sonderbarste Einfall, den je ein Dichter gehabt.

In der Sonnenjungfrau (1789) ist Gurli nach Peru versetzt; sie heißt Kora und gehört zu einem Orden von Vestalen. Sonst pflegte heiligen Jungfrauen in der frühesten Zeit eingeprägt zu werden, daß Keuschheit ihre Hauptpflicht ist und daß es kein größeres Verbrechen giebt, als der Umgang mit Männern. Kora scheint eine solche Erziehung nicht genossen zu haben; sie erzählt in liebenswürdiger Unschuld der Oberpriesterin, daß sie Mutter ist, und geräth in das größte Erstaunen, als die würdige Matrone darüber in Wuth ausbricht. Freilich wird das mütterliche Ansehen dieser Priesterin dadurch etwas abgestumpft, daß sie kurz vorher mit einer ganzen Reihe kleiner Bibi's, Lulu's und Tutu's, d. h. kleiner Papageien schön thut, ihnen schnalzt und klatscht u. s. w. Uebrigens wimmelt der Orden von kleinen Gurli's. Da ist z. B. eine Amazilli und eine Itali, die der ersten Mannsperson, die ihnen entgegenkommt, sofort um den Hals springen, ihr die Backen streicheln und, als sie einen Kuß bekommen, erschrocken ausrufen: „Ei, was war das!“ Unter diesen Umständen wird der Zuschauer freilich außer Fassung gesetzt, als plötzlich ein großes Wesen von der Unschuld und Keuschheit gemacht wird, als nicht blos die Oberpriesterin, sondern auch eine ganze Reihe von andern Priestern Gurli's Blut verlangen. Selbst der vorurtheilsfreie Inka und der ebenso vorurtheilsfreie Oberpriester sehen sich veranlaßt, mit Achselzucken das Todesurtheil auszusprechen. Allein nachdem der Letztere lange auf den Knien um Erleuchtung gefleht, erhebt er sich plötzlich und spricht:

> Die rohen Zeiten des Religionsstifters sind vorüber. Er schuf das Gesetz der Keuschheit; denn damals, da nur Sinnlichkeit herrschte und die Vernunft ein Kind war, wäre ohne dieses Gesetz der Tempel an festlichen

Tagen ein Tummelplatz der Wollüste geworden. So zwang ihn die Noth der Natur, in ihr großes Rad zu greifen. Aber eine lange, lange Reihe von Jahren hat das Gesetz des Schicklichen in das Gefühl des Schicklichen verwandelt. Wo dieses herrscht, ist jenes nicht mehr nöthig.

Das leuchtet denn auch dem gebildeten Volke der Peruaner ein, der souveraine Fürst hebt das Gesetz auf und spricht Kora frei, und sämmtliche Gurli's, Amazilli's, Itali's, Bibi's, Tutu's und Lulu's haben nun die volle Freiheit, der Stimme der Natur zu folgen. — In der Fortsetzung: die Spanier in Peru (1795), sind Kora und ihr Geliebter glücklich verheirathet und haben eine kleine Gurli auf ihrem Schooße, mehrere Frauen und Kinder sind gruppenweise um sie vertheilt. Dem edlen Menschenfeind Rolla, der Kora still geliebt, wird Gelegenheit gegeben, seine Aufopferungsfähigkeit zu bethätigen. Erst befreit er unter schrecklicher Lebensgefahr seinen Nebenbuhler aus dem Gefängniß, obgleich Kora ihn noch eben sehr schnöde behandelt hat, dann rettet er die kleine Gurli, deren Raub die Mutter in eine entsetzliche Verzweiflung gestürzt hat, und kommt dabei um. —

Im Kind der Liebe (1790) beschäftigt sich der ganze 1. Act damit, daß eine in Lumpen gehüllte, abgehärmte Gestalt, die das Fieber hat und hungert, vor den Thüren bettelt. Endlich kommt ihr Sohn Fritz dazu und sie gesteht ihm, daß er ein Kind der Liebe ist, die Frucht der Verführung. Im 2. Act geht die Bettelei weiter fort. Zum Ueberfluß beschließt Fritz, seinerseits zu betteln oder zu stehlen, welchen Vorsatz er im 3. Act ausführt. Er spricht einen Herrn um Almosen an und ruft, als dieser ihm nicht genug geben will: la bourse ou la vie! Er wird in Folge dessen verhaftet und es ergiebt sich, daß dieser Herr sein Vater ist. Man erwartet in diesem einen herzlosen Aristokraten zu finden, aber nichts weniger, er hat in Beziehung auf den Adel gar keine Vorurtheile, und als seine Tochter Gurli einem armen demüthigen Prediger auf den Leib rückt, ihm erklärt, sie wolle ihn heirathen, und trotz der kläglichen Bescheidenheit dieses Mannes auch darauf besteht, nimmt er keinen Anstand, seinen Segen zu geben. Es muß ihn freilich unangenehm überraschen, als er in dem Räuber seinen Sohn, in der Bettlerin seine verlassene Geliebte entdeckt. Fritz auf der einen, der Pfarrer, der sich nun ermannt, auf der andern Seite, katechisiren ihn ernsthaft, und nachdem mit ihr eine strenge Prüfung vorgenommen ist, wird sie geheirathet. Weiter kann die Misère des Lebens nicht getrieben werden. Zum Ueberfluß spricht der Dichter noch durch den Mund des Predigers seine sittlichen Grundsätze aus.

Manches Vergehen, in zwei Worte gefaßt, dünkt uns abscheulich. Wüßten wir aber Alles, was dazwischen lag, Alles, was den Handelnden

bestimmte, ohne daß er selbst es wußte, alle die Kleinigkeiten, deren Einfluß so unmerklich und doch so groß ist; hätten wir den Verbrecher von Schritt zu Schritt begleitet, statt daß uns jetzt nur der erste, und zehnte und zwanzigste ins Auge fällt; wahrlich, wir würden oft entschuldigen, wo wir jetzt verdammen. Auch ein guter Mensch kann wohl einmal einen schlechten Streich machen, ohne daß er eben aufhört, ein guter Mensch zu sein. Wo ist der Halbgott, der von sich rühmen darf: mein Gewissen ist rein, wie frisch gefallener Schnee? Und giebt es einen solchen Prahler, so trauen Sie ihm um Gottes willen nicht; er ist gefährlicher, als ein reuiger Sünder. —

In dem Munde eines Predigers mag ein solcher Grundsatz, wenn er nur mit den nöthigen Einschränkungen angewendet wird, ganz passend sein. Aber die Poesie soll, was im Leben sich zerstreut und auseinanderfällt, in kräftigen Strichen zusammenfassen; sie soll das Wesentliche von dem Unwesentlichen scheiden und dadurch aus der zerstreuten Wirklichkeit das ideale Bild herstellen. Werden nun in dieses ideale Bild die unwesentlichen, die accidentellen Motive aufgenommen, treten sie wohl gar in den Vordergrund, so entsteht daraus eine Fratze, die in ästhetischer Beziehung ebenso widerwärtig, als in moralischer verwerflich ist.

Bruder Moritz der Sonderling (1791), der aus Huldigung gegen die Fortschritte des Zeitalters den Grafentitel niedergelegt hat, und Omar, der in einen Araber verkleidete Rolla, zwei Söhne der Natur, kämpfen verbrüdert gegen die Vorurtheile der europäischen Civilisation. Moritz ist so ungeschickt, diesen Omar, der ihm unter verschiedenen sehr erschwerenden Umständen das Leben gerettet und dessen Sclave er in Afrika war, als seinen Bedienten vorzustellen, und der Familie durch die Vertraulichkeit, mit der er ihn behandelt, ein Aergerniß zu geben, aus keinem andern Grunde, als um gegen den Unterschied der Stände zu protestiren. Moritz erklärt es für ein Vorurtheil, was man die Bande des Bluts nennt, z. B. daß man seine Schwester nicht heirathen solle, er ist bereit, seinem Freunde seine sämmtlichen Schwestern zu Frauen zu geben; er duzt alle Menschen, er findet das Dienstmädchen seiner Schwester schön, sieht Tugend in ihren Augen und erklärt ohne weiteres, er wolle sie heirathen. Darauf gesteht diese edle Seele mit schwerem Herzen, sie sei ein gefallener Engel, sie habe schon ein Kind, welches sie auch vorzeigt. „Was schadet das?“ antwortet Moritz. „Das ist auch so ein europäisches Vorurtheil.“ Dann wird über die Ehre discutirt und er spricht darüber gerade wie Falstaff. Dieser wackere Prophet findet eine ganze Reihe von Anhängern, die ebenso wie er die europäischen Vorurtheile verachten. Sie begatten sich alle unter einander, denn „es ist gerade ein warmer Frühlingstag und alle Schwalben bauen ihre Nester,“ setzen sich auf das Schiff und reisen zusammen nach den Pelewinseln, jenem Paradies der Unschuld und Natur,

welches damals erst entdeckt und durch Campe's Reisebeschreibungen der aufwachsenden Jugend empfohlen war.

In dem Opfertod (1798), welches Kotzebue für das beste seiner Stücke erklärt, liegen drei Acte hindurch ein verarmter Kaufmann, seine Frau, sein Kind und seine alte blinde Mutter in den Qualen des Hungertodes. Ein großer Moment ist es, als der hungernde Vater eine Semmel sieht, die sein Sohn zurückgelassen hat, und nun einen schweren Kampf mit sich selber besteht, ob er sich dieser Semmel bemächtigen oder sie einem gleichfalls halbverhungerten Hunde geben soll. Das Princip siegt über das Gefühl; mit dem großen Ausruf: Gieb sie dem Phylax! schließt der erste Act. Vergebens sucht der unglückliche Vater Hülfe bei seinen Freunden, nur Einer bietet ihm Beistand an, ein europäischer Rolla, der ehemalige Geliebte seiner Frau, und diesen weist der Mann von Ehre zurück, obgleich er vor Hunger in Ohnmacht fällt. Und so faßt er den Entschluß, ins Wasser zu springen, um jenem treuen Liebhaber seine Frau zu überlassen. Er wird gerettet, ein reicher Mann adoptirt ihn, und nachdem alle Kämpfe der Verzweiflung durchgeführt sind, endet das Stück auf eine erwünschte Weise. — Weniger tragisch äußert sich der Hunger in Armuth und Edelsinn (1795). Der arme Lieutenant Cederström hat wenigstens noch ein Stück schwarzes Brod, das er in der Tasche mit sich herumführt, aber dieses Brod bringt seine Ehre in Gefahr; denn als in einer größern Gesellschaft eine werthvolle Tabaksdose verschwindet und alle Anwesenden ihre Taschen umkehren, weigert er sich, es zu thun, und kommt dadurch in den Verdacht des Diebstahls: für einen Officier eine sehr unästhetische Lage, auch wenn sich seine Unschuld nachher herausstellt. — Schlimmer wird mit der Phantasie in dem dramatischen Gemälde die Negersclaven gespielt (1796). Ein schändlicher Pflanzer mißhandelt seine Neger mit großem Wohlgefallen. Als z. B. eine junge Negerin sich ihm nicht ergeben will, läßt er ihr den ganzen Leib mit Stecknadeln sanft zerbrickeln, dann wird ihr in Oel getauchte Baumwolle um die Finger gewickelt und angezündet. Aehnliche Erfindungen ergötzen das Publicum das ganze Stück hindurch. — In dem Schauspiel die Verleumder (1796) hat Madame Emilie Moorland die seltsame Leidenschaft, ihren Wohlthätigkeitstrieb um Mitternacht auszuüben, sie macht um diese Zeit geheime Besuche in den entfernten Stadttheilen. So kann es denn nicht Wunder nehmen, daß ihr Mann, durch einen Verleumder verführt, Argwohn gegen ihre Tugend faßt. Während nun zuerst der gesammte Hof und die Regierung als eine Sammlung von Schurken geschildert werden, verwandeln sie sich zum Schluß in lauter tugendhafte, nur vorübergehend bethörte Menschen. Dies Wunder wird durch einen Engländer vollbracht, der offen dem Minister entgegenzutreten wagt, wäh-

rend die gesammten deutschen Unterthanen, auch die wohlgesinnten, vor ihm kriechen. Es ist eine bittere Wahrheit in dieser Auffassung. Recht rührend ist es aber, daß, als die Unschuld des braven Moorland an den Tag kommt, der gleichfalls beim Minister verleumdet worden, man unter seinen Papieren auch ein angefangenes Geburtstagsgedicht für den Minister entdeckt — wie werden da die Uebelgesinnten beschämt! daß ferner Madame Moorland ihrer schelmischen Schwägerin ausführlich erzählt, sie sei in andern Umständen, obgleich diese Umstände nicht das Geringste zur weitern Entwickelung beitragen. — Wir übergehen die eigentlichen Rührstücke, z. B. die silberne Hochzeit (1799), üble Laune (1799), das Schreibpult (1800), Lohn der Wahrheit (1801) u. s. w. Ueberall wird die verborgene Tugend von der bösen europäischen Cultur verkannt und dann durch einen höchst merkwürdigen Maschinismus des Schicksals gerettet. In der Erfindung unwahrscheinlicher Situationen und Motive ist Kotzebue größer, als irgend ein anderer Dichter. Die Stimme der Natur macht sich überall vernehmlich, auch gegen Soldaten, Büttel und Polizeisergeanten, so sehr sie poltern. Wenn ein hungriger Vater recht kläglich vor ihnen weint, trägt fast immer das Gefühl den Sieg über die abstracte Pflicht davon. Es ist eine jämmerliche Gefühlswirthschaft: die Convenienz ist ein leerer Schein, der vor jedem starken Hauch zusammenschmilzt. —

Zur Abwechselung begiebt sich Kotzebue mit seiner Stimme der Natur auch auf das heroische Gebiet. Die Reihe dieser Stücke eröffnet Graf Benjowsky (1794). So gering man von der Structur dieses Stücks denken mag, es ist mit einem ganz außerordentlichen Theaterverstand eingerichtet. Die Verwickelung und Spannung wird von Scene zu Scene größer und man kommt keinen Augenblick dazu, sich zu besinnen. Sobald das freilich geschieht, ist es mit dem Eindruck vorbei. Die Heldin ist mit ihrer Gemüthstiefe weiter nichts, als eine verkappte Gurli, und die Schlußscene, wo Benjowsky, obgleich er schon verheirathet ist, diese neue Geliebte, die sich ihm frech an den Hals wirft, dennoch entführen will, sich aber durch die jämmerlichen Bitten des verlassenen Vaters endlich bewegen läßt, sie ihm wieder zuzuwerfen, ist über alle Beschreibung lächerlich und widerwärtig. Im Graf von Burgund (1797) wird das Gurlithum, die Stimme der Natur und der Kampf gegen die Vorurtheile schon ins Mittelalter verlegt. — Einen höhern Flug nahm Johanna von Montfaucon (1800). Dieses romantische Gemälde kam ein Jahr vor der Jungfrau von Orleans auf das Berliner Theater. Alle Bühnen wetteiferten, es mit glänzender Ausstattung aufzuführen, und in der Hauptrolle machte Friederike Unzelmann selbst bei Steffens und Solger einen gewaltigen Eindruck. Im ersten Acte empfängt Johanna, eben von einer gefährlichen

Krankheit genesen, die Glückwünsche ihrer treuen Unterthanen, theilt Almosen aus, und entwickelt einem Verführer gegenüber eine edle Gesinnung. Die erste Scene des zweiten Acts möge hier ganz stehen.

Waffensaal in der Burg mit verschiedenen Thüren, durch eine Lampe sparsam erleuchtet. — Nacht. Man hört in der Ferne verwirrtes Getöse und Schwertergeklirre. Während folgender ersten, stummen Scene dauert eine rauschende Musik im Orchester fort. Johanna, von Schrecken und Angst gejagt, kommt aus der Mitte, sie horcht, flieht, steht, horcht wieder, und als der Lärm sich zu nähern scheint, flieht sie durch eine Seitenthür rechts, — das Gefecht zieht sich indessen hinter der Bühne rechts herum. Johanna kommt zurück, ringt die Hände, und stürzt zur Seitenthür links hinein. Das Getöse verliert sich nach und nach.

Der Räuber will in ihr Cabinet eindringen, sie springt ihm mit gezücktem Dolch entgegen und treibt ihn zurück. Da giebt er ihr die falsche Nachricht vom Tode ihres Gemahls; sie fällt in Ohnmacht, er entreißt ihr den Dolch. Es erfolgt eine Scene des halben Wahnsinns, in der sie vergebens nach einer Waffe sucht. Endlich giebt das Gebet und die Verzweiflung ihr Kraft. Sie springt auf und rüttelt mit Gewalt an einem Schilde, über welchem Schwert und Lanze aufgehängt sind. Das Schwert fällt hernieder, sie will sich hineinstürzen. Da fällt ihr unschuldiges Söhnlein ihr in die Arme. Das Gefühl triumphirt, sie bleibt leben. Wieder eine große Scene hat sie im fünften Acte. Der Räuber will sie zwingen, sich ihm zu ergeben, sonst soll ihr Sohn vor ihren Augen sterben. Sie umklammert ihn mit Todesangst. ——

Fürchte nichts, mein Sohn! — hörst Du nicht? — es donnert — ja es donnert schon — jetzt gleich wird ein Blitz herabfahren. — Gott! Gott ist uns nahe! fürchte nichts! solchen Frevel duldet der Allmächtige nicht! — Nein! nein! es donnert! — es wird blitzen! — es muß blitzen! —

Bis dahin ist die Wirkung in der That glänzend, ähnlich wie in der großen Scene der Jungfrau von Orleans. Aber nun drängt sich der rationalistische Kotzebue vor. Es blitzt nicht, und Johanna erklärt mit schwacher Stimme ihrem Verführer: „Wohlan, ich folge Euch zum Altar," Glücklicher Weise wird inzwischen die Burg angegriffen, der Räuber will eben ihren Gemahl erschlagen, da stürzt Johanna in glänzender Rüstung mit gezücktem Schwert und geschlossenem Visir mit lautem Schrei herzu, faßt ihr Schwert mit beiden Händen und führt aus allen Kräften einen Streich auf des Räubers Haupt. Der Helm ist gespalten und fällt herab, durch die Anstrengung aller Kräfte erschöpft, vermag sie sich kaum zu halten, setzt sich auf ihr Schwert und holt gewaltsam Athem u. s. w. Das ist doch in der That die dankbarste Rolle, die je geschrieben ist, und wenn die andern betheiligten Personen weniger Glanzpunkte haben, so fehlt es

doch auch ihnen nicht an kräftigen Effecten. Ritter aller Arten, Eremiten, Kinder, Edelfräulein als Gärtnerinnen, unterirdische Verließe u. s. w. — diese ganze Maschinerie wird auf das wirksamste verwendet. — Die Sprache strotzt von Sentenzen, die gleich Fangbällen von der einen Person zur andern geworfen werden. Diese manierirten und doch trivialen Sentenzen scheinen vorzugsweise dazu bestimmt zu sein, den Geist des Mittelalters zu schildern. *)

Ein Seitenstück zur Johanna von Montfaucon, die Kreuzfahrer, mit dem 1802 das neue Berliner Schauspielhaus eröffnet wurde, gefiel weniger. — Der Ritter Balduin von Eichenhorst geräth auf einem Kreuzzug in die Gefangenschaft der Saracenen. Emma, seine verlassene Braut, unternimmt einen Pilgerzug ins gelobte Land, um ihn aufzusuchen; sie hört, daß er todt ist, wird in einem Kloster von der Aebtissin Cölestine, der verlassenen Geliebten von Emma's Vater, mit einem gar nicht uninteressanten Gemisch von Rachsucht und Mitleid empfangen und nimmt, da sie auf keine irdische Liebe mehr hoffen kann, zu Cölestinens großer Befriedigung den Schleier. Das Kloster hat die Pflege christlicher Verwundeter. Ein verwundeter Ritter wird hereingeführt, Emma erkennt in ihm ihren todtgeglaubten Geliebten. Jetzt spricht die Stimme der Natur, zwar nicht so lustig wie bei der Sonnenjungfrau, aber doch vernehmlich genug, um die Nonne zuerst zu einer Umarmung, dann zu einer Entführung zu bestimmen. Die Entführung wird hintertrieben und Emma soll zur Strafe für ihren Frevel lebendig eingemauert werden. Alle diese Scenen sind roh und mit einem ungebührlichen Aufwand äußerer theatralischer Mittel aus-

*) So sagt z. B. ein Ritter, den man darüber tadelt, daß er seine Burg nicht einmal des Nachts verschließt: „Mein Herz steht jedem Menschen offen, warum nicht auch meine Burg?“ — Ein anderes Gespräch mit einem jungen Ritter wollen wir hier ganz ausschreiben: „Die wahre Liebe kann der Pflicht entbehren. — Wirst du immer so denken? — Immer so fühlen. — Wenn ich alt werde — die Liebe wird nicht alt. — Oder häßlich — dein Auge bleibt der Abdruck deiner Seele. — Meine Armuth — dein Herz ist reich. — Meine Niedrigkeit — deine Tugend ist erhaben. — Die Jahre schwinden. — Die Tugend ist ewig. — Die Liebe flattert. — Die Freundschaft wurzelt. — Jene verwelkt. — Diese beschattet im Alter. —“ Ein frommer Eremit, dem ein junges Mädchen einen Korb mit Früchten bringt, erwidert ihr: „Das Thier sättigt sich, der Mensch genießt.“ Als sie ihm erzählt, ein guter Freund schmachte im Kerker, macht er die Bemerkung: „Den Tugendhaften kann man fesseln, die Tugend nie.“ — — Man lache übrigens nicht zu sehr über diese interessanten Dialoge. Noch in unsern Tagen wird auf der Bühne so Manches beklatscht, was auch nicht um einen Gran vernünftiger ist. Diese Einmischung des Gefühls und der Reflexion in die Unmittelbarkeit des Handelns hat z. B. Gutzkow mit ebenso großem Eifer und vielleicht noch mit größerm Erfolg betrieben.

gearbeitet, aber auch mit sehr richtigem theatralischen Verstande. Emma wird eben eingemauert, da trifft Balduin einen türkischen Emir, dessen Tochter er mit der gewöhnlichen Großmuth eines Kotzebue'schen Helden kurz vorher gerettet: er stürmt mit seinen Leuten das Kloster und befreit die Geliebte. Um nun die Stimme der Natur nachträglich zu legalisiren, wird zum Schluß der päpstliche Legat eingeführt, der den Thatbestand untersucht, Emma wegen ihrer frühern Verlobung ihres Klostergelübdes entbindet und die Liebenden in den Schooß der Kirche aufnimmt. So tolerant gegen die Stimme der Natur war die damalige Kirche keineswegs, und wäre sie es gewesen, so wäre die ganze Basis des tragischen Conflictes weggefallen.

Ein ganz unzweifelhaftes und höchst bedeutendes Talent hatte Kotzebue für das eigentliche **Lustspiel**, namentlich wo es in das Gebiet des Possenhaften fällt. In der Erfindung komischer Situationen, in dem tollen Wirrwarr von Mißverständnissen und bunten lächerlichen Masken ist er unerschöpflich. Zwar wird man auch hier niemals ganz befriedigt, denn die Charakteristik und die Erfindung der Situationen ist einerseits unwahr, andererseits doch wieder nicht so frei, um den Zuschauer ganz in eine unbefangene poetische Welt zu versetzen und jeden Gedanken der Wirklichkeit abzuschneiden. Ein schlimmer Fehler ist die Rohheit der Sprache. Wir Deutsche sind überhaupt sehr selten im Stande, das Komische zu genießen, wenn es nicht mit einer starken Dosis von Gemeinheit zersetzt ist. In dieser Beziehung mußten uns die Spanier, Franzosen und Italiener als Vorbild dienen, die, so tief sie sich in den gemeinen Inhalt des wirklichen Lebens einlassen, in der Form stets die Bildung der guten Gesellschaft, die Feinheit und den großen Zuschnitt des weltstädtischen Verkehrs wahren. Kotzebue trifft die Hauptschuld; denn er hat die Gattung in Cours gebracht. Ein fernerer sehr schlimmer Fehler ist die Neigung zu Sentimentalitäten, die Erinnerung an den Ernst des Lebens, die alle Unbefangenheit aufhebt. Um das Komische wirklich zu empfinden, müssen wir frei sein, Sorge und Mitleid darf unser Herz nicht umstricken. Kotzebue scheint dabei mehr der Neigung des Publicums Concessionen gemacht zu haben, als seiner eigenen Neigung gefolgt zu sein. Und so geben denn die bessern seiner Possen, z. B. der Wildfang, (1797), das Epigramm (1801), die deutschen Kleinstädter (1802), aus welchem Stück der Name Krähwinkel in Deutschland populär geworden ist, der Wirrwarr (1802), Pagenstreiche (1804), des Esels Schatten (1809) noch immer reiche Ausbeute, und Figuren, wie der Schneider Fips, der Pachter Feldkümmel, der Commissionsrath Frosch, der Candidat Elias Krumm u. s. w. fahren fort, in den Händen geschickter Virtuosen das Publicum zu ergötzen.

Was der Ausbildung des feinern Lustspiels bei uns unübersteigliche Schwierigkeiten in den Weg setzt, ist der vollständige Mangel einer sittlichen Basis, oder, wenn man sich allgemeiner ausdrücken will, eines bestimmten gesellschaftlichen Tons. Der Tragödiendichter empfindet das weniger, denn seine Handlung spielt immer mehr oder minder in einer idealen Welt; aber der Lustspieldichter, auch wenn er sich in das Reich der Elfen, der Mährchen und der Träume flüchtet, muß uns doch immer gesellschaftliche Verhältnisse zeigen und kann sich daher nur an das Gegebene anschließen. Hier ist nun der Dichter in der üblen Lage, daß er sich nicht blos die Handlung, sondern auch den Ton selbst erfinden muß. In Kotzebue's Zeiten war der Uebelstand noch größer. Jeder einzelne Dichter färbte die Situation und die Formen der Gesellschaft nach seinem eigenen individuellen Geschmacke oder nach der Gewohnheit des Kreises, in dem er sich bewegte. Durch diese Unsicherheit des Tons werden auch die sittlichen Begriffe verwirrt. Das entgegengesetzte Extrem, die absolute Herrschaft verfeinerter sittlicher Voraussetzungen, wie wir sie bei Calderon finden, macht zwar eine buntere Mannigfaltigkeit des Lebens unmöglich, aber es schließt wenigstens die wüsten Uebertreibungen der Einbildungskraft aus. Da der Knoten des Lustspiels gewöhnlich sich auf ein Eheverhältniß bezieht, so ist der Standesunterschied, der liebende Herzen trennt, seit alter Zeit ein beliebtes Motiv gewesen. Ein Dichter, wie Kotzebue, der überall die Stimme der Natur gegen die künstlichen Formen der Sitte geltend machen möchte und der es doch wieder vermeiden muß, einem hohen Adel und verehrungswürdigen Publicum, welches seine Stücke besucht, beschwerlich zu fallen, kommt durch einen solchen Conflict in unauflösliche Verlegenheiten, denen er sich nur durch eine äußerliche Lösung zu entziehen weiß. Im Anfang, wo die Stimme der Natur bei ihm noch vernehmlicher sprach, wird das Vorurtheil des Adels nur bei ganz lächerlichen Personen geduldet, allmälig aber merkte er bei seinem Publicum, daß dieses Vorurtheil doch noch nicht so ganz ausgerottet ist, und so stellt sich regelmäßig in seinen spätern Stücken, sobald sich ein Junker in eine Schulmeisterstochter verliebt, zuletzt die Dirne als adliges Fräulein heraus. Trotzdem wagt keine seiner Personen dieses Vorurtheil laut und offen auszusprechen, sie bemänteln es durch gesellschaftliche Rücksichten, durch die Ungleichheit der Erziehung u. dergl., und es ist zuweilen höchst spaßhaft, wie sie sich drehen und wenden, um das Ding nicht beim rechten Namen zu nennen. Freilich in einer poetischen Welt, wo die jungen Lieutenants massenweise Almosen austheilen und für arme bedrängte Witwen sorgen, wäre der Adelstolz bei einem gebildeten Manne eine Abnormität. Die sentimentale Welt, in welche uns Kotzebue einführt, steht der Wirklichkeit noch viel ferner, als die ideale Welt Goethe's und Schiller's.

Daher wird in seinen Lustspielen der Satire auch meistens die Spitze abgebrochen. Eine Satire, die poetisch auf uns einwirken soll, muß gegen reale, positive allgemeine Seiten des Lebens gerichtet sein. Kotzebue's Satire dagegen bezieht sich nur auf Oberflächlichkeiten der Gesellschaft, abgesehen von seinen literarischen Satiren, in denen er immer ganz roh und gemein ist. Lehrreich ist ein Stück, welches seiner Zeit auf den deutschen Bühnen viel Erfolg gehabt hat, die Sucht zu glänzen (1801). Das Bestreben, sich auszuzeichnen, wird als die Quelle der menschlichen Verkehrtheiten dargestellt. In einer Familie hat jedes Mitglied eine bestimmte fixe Idee. Der Vater legt, um der Modethorheit zu huldigen, große Mineraliensammlungen an; die Neigung der Mutter hat sich auf glänzenden Schmuck geworfen; die Tochter treibt Wissenschaft und Kunst; der Sohn ist ein leidenschaftlicher Kantianer, der nur in Kategorien redet und der bei Allem, was er thun will, vorher die Regeln des Kantischen Moralprincips in Erwägung zieht. Das alles waren zum Theil ganz günstige Vorwürfe für eine komische Darstellung, aber die Satiren verfehlten ihren Zweck, weil der Dichter über seinen Gegenstand nicht Herr ist. Dieser Sucht zu glänzen wird wieder die Stimme der Natur entgegengesetzt, aber in so allmäligen Abstufungen, daß zuletzt nur noch eine ganz verdünnte Natur übrig bleibt: zunächst der würdige Edelmann, der patriarchalisch auf seinen Gütern lebt, dann sein Sohn, der eine Schulmeisterstochter liebt, endlich dies bürgerliche Mädchen, dessen Natur leider auch durch eine sehr reflectirte Bildung vermittelt ist. „Du rohes Kind der Natur," sagt sie einmal zu einem Bauerburschen, „fast beneide ich dich, wollte der Himmel, ich wäre ganz Bäuerin, hätte nichts gelesen als das Noth- und Hülfsbüchlein, und kennte keine größere Freude, als den Sonntagstanz unter der Linde. Wer den Pegasus vor einen Pflug spannen muß, dem wäre besser, er besäße nur ein gemeines Ackerpferd." — Man muß gestehen, daß die Natur bei Iffland einen derbern und kräftigern Inhalt hat. —

Man hat sich mehrfach über den Einfluß des französischen Lustspiels auf das deutsche beschwert, namentlich wegen des unsittlichen Inhalts, der dadurch auf unsere Bühne übertragen wird, und wir sind auch weit entfernt, die Reaction dieses moralischen Gefühls verkleinern zu wollen. Die Art und Weise, wie die französischen Lustspieldichter namentlich die Ehe auffassen, ist in der That unsittlich. Aber man darf nur von der Tugend unserer eigenen Lustspieldichter nicht viel Rühmens machen. Stücke wie die beiden Klingsberge (1801) und der Rehbock haben auf unserm Theater lange Zeit sehr großes Glück gemacht. Sie sind mit großem Geschick gearbeitet und namentlich der Rehbock möchte Kotzebue's bestes Lustspiel sein. Aber der Inhalt war der Art, daß er selbst ein französisches Vorstadtpublicum außer Fassung setzen würde. Es ist von Anfang

bis zu Ende die durchgeführte Zote, und zwar eine so plumpe und freche Zote, daß Beaumarchais' Figaro dagegen wie ein Tugendspiegel aussieht. Der Unterschied gegen das französische Theater besteht nur darin, daß die Unzucht nicht physisch ausgeführt wird, daß sie in der Einbildung bleibt, daher auch der zweite Titel „die schuldlosen Schuldbewußten". Wenn ein junger Mann sich zu einer Frau ins Bett legt, so findet es sich, daß es eine verkleidete Dame ist; wenn eine Gräfin ihren Stallmeister umarmt, so ist es ihr Bruder u. s. w.: die Stimme der Natur wird gerechtfertigt, die Tugend gewahrt und die Liederlichkeit kann sich doch amüsiren. Auf diese Weise wäre auch Voltaire's „Pucelle" ein sittliches Buch. Es ist aber sehr die Frage, ob die in diesen Lustspielen dargestellte Gewohnheit, sich in unsittlichen Darstellungen zu ergehen, nicht etwas Schlimmeres ist, als das wirklich ausgeführte individuelle Verbrechen. Was in dieser angeblich guten Gesellschaft alles gesprochen und gefühlt wird, übersteigt alle Begriffe. — In den beiden Klingsbergen wird das Gefühl der Unsittlichkeit noch dadurch gesteigert, daß Empfindsamkeit hineingelegt ist. Daß ein alter und ein junger Wüstling jedem Mädchen nachlaufen, um es zu verführen, und daß diese Versuche endlich zum Guten ausschlagen, dagegen wäre nichts einzuwenden; aber daß ein tugendhafter Officier, dessen Schwester durch einen dieser Wüstlinge beleidigt ist, sich vor ihm demüthigt, ja sich von ihm im Duell erstechen lassen will, weil jener ihm das Versprechen gegeben hat, im Fall seines Todes für die Schwester zu sorgen, das ist eine Unwürdigkeit, die durch keinen glücklichen Ausgang aufgehoben werden kann.

Man wird aus dieser Schilderung des Theaters aus den 90er Jahren entnommen haben, daß eine Entwickelung von innen heraus nicht möglich war, und daß man es daher unsern Dichtern nicht verargen darf, wenn sie mit vollständiger Nichtachtung des Publicums und aller Herkömmlichkeiten auf die Gründung eines Theaters ausgingen, welches von reinen, idealen Kunstprincipien geleitet werden und mit den Neigungen und Empfindungen der Masse nichts zu thun haben sollte.

Wie eine solche Absicht auch nur möglich war, begreifen wir erst, wenn wir Goethe's Stellung in Weimar erwägen. Wenn er im Tasso von der profanen Menge gewissermaßen an ein ideales Publicum appellirt und dem Hof von Ferrara einige Complimente macht, so fragte er in der Wirklichkeit auch nach diesem nicht viel, er experimentirte auf eigene Hand. Als er in Weimar ankam, stand die wirkliche Bühne bei der vornehmen Welt wieder in derselben Geringschätzung, als ein halbes Jahrhundert vorher. Früher hatte man sein künstlerisches Bedürfniß am französischen Schauspiel und an der italienischen Oper befriedigt. Goethe's glänzendes

Talent gab nun die Möglichkeit, dem reinen Kunstgeschmack zu huldigen, ohne das Vaterland zu verlassen. Man ersetzte die stehende Bühne durch ein Liebhabertheater, an welchem die vornehme Welt, so wie die sie umgebenden Dichter Theil nahmen, und welches Goethe mit Schwänken, Allegorien, Festspielen und Erfindungen aller Art versorgte. Alle Hindernisse, die sonst eine Bühne zu überwinden hat, um das, was sie darstellen will, dem Publicum deutlich zu machen, fielen weg. Wer überhaupt an jenen Aufführungen Theil nahm, war in all die kleinen geistreichen Anspielungen eingeweiht, die den Hauptreiz jener Dichtungen ausmachen, die Phantasie war gebildet genug, das Unmögliche glaublich zu finden, und wenn das Kabinet und der Saal nicht ausreichten, so verlegte man die Scene in Feld und Wald, benutzte die Decoration der Natur und gab allenfalls durch ein glänzendes Feuerwerk den angemessenen Schluß. Wenn sich diese wunderliche Phantasiebühne an irgend eine Gattung der bestehenden Kunst anschloß, so war es die Wiener Oper und Zauberposse, das Donauweibchen, die Zauberflöte, Doctor und Apotheker 2c., nur daß jene naive und harmlose Volkslustbarkeit ins Reflectirte und Geistreiche übersetzt wurde.

Nun scheint diese Freiheit der Phantasie für den Theaterdichter etwas sehr Ersprießliches zu sein, wenn man an die häufigen Klagen denkt, daß die Dichtung durch die leidige Theaterconvenienz gehemmt werde. Aber Goethe hat in spätern Zeiten selber sehr schön ausgeführt, daß nur das Gesetz uns Freiheit giebt, und das darf man auch wohl auf die dramatische Kunst anwenden. Nur derjenige Dichter wird ein Kunstwerk zu Stande bringen, der sich bemüht, einem nicht exclusiven, nicht eingeweihten Publicum vollkommen verständlich und genießbar zu werden. Es ist in jenen Maskenspielen viel Witz und Phantasie aufgewendet oder vielmehr vergeudet, die keinem wahren Bedürfniß der Kunst zu Gute kommen.

Nach seiner Rückkehr aus Italien suchte man für Goethe eine passende Beschäftigung, man gründete ein stehendes Theater (1791) und übergab ihm die Direction. Im Anfang behandelte er das Geschäft als vornehmer Herr, ließ die Bühne in der gewöhnlichen Art fortgehen und griff nur von Zeit zu Zeit ein, wie es ihm „der Geist" eingab. 1791 ließ er seinen Großkophta aufführen, ohne daß diese wunderliche Art, die französische Revolution zu einem Intriguenstück herabzusetzen, Anklang gefunden hätte; dann Shakspeare's König Johann in einer prosaischen Uebersetzung, in welchem die junge Christiane Neumann, die er nach ihrem frühen Tod (1797) in der herrlichen Elegie Euphrosyne der Unsterblichkeit geweiht hat, als Prinz Arthur Beifall fand. — 1792 wurden Clavigo, die Geschwister, beide Theile von Heinrich IV., der Bürgergeneral aufgeführt, vor Allem aber die Oper begünstigt, weil Goethe

auf den Einfluß des musikalischen Rhythmus die Hoffnung setzte, auf diesem beliebten Wege das Ideal in die verwahrloste Bühne einzuführen. Wichtiger war die Aufführung des Don Carlos (1792), schon wegen des Jambus, der hier zum ersten Male den Schauspielern aufgedrängt wurde, obgleich der Erfolg damals wegen der Fremdartigkeit der Form ein zweifelhafter war. Auf diese Weise gingen die Versuche weiter fort, bis durch die enge Verbindung mit Schiller die Möglichkeit eines folgerichtigen idealen Aufschwungs gegeben ward.

Den beiden Freunden kam es im Grunde auf das Theater wenig an; sie betrachteten es nur als Mittel für ihren höhern Zweck, für die poetische Bildung der Nation. Sie fühlten es als ihre Aufgabe, das Denken und Empfinden des Volks gewaltsam dem bisherigen blinden Naturalismus zu entreißen und es durch das griechische Ideal zu adeln. Wenn die bisherigen Theater darauf ausgegangen waren, eine getreue und überzeugende Nachbildung der Wirklichkeit zu geben, so sollte sich jetzt die Bühne der eigentlich deutschen Weise entwöhnen und durch ihren geläuterten Geschmack dem Leben eine Richtschnur und ein Vorbild sein. Aus dem natürlichen Ton wurde ein conventionelles, rhythmisches Declamiren, Gebärden, Stellungen und Gruppen fügten sich den Gesetzen der plastischen Kunst. Bisher hatte ein gerader Verstand und ein lebhaftes Gefühl so ziemlich ausgereicht, das Talent emporzubringen; jetzt wurde vom Schauspieler ein verfeinerter Sinn, eine veredelte Empfindung gefordert, selbst wissenschaftliche Bildung. Wie bisher die Natur, so sollte nun die Antike als Formmuster für Rede und Gebärde gelten. Da die vorhandene Standesbildung diesen Ansprüchen nicht gewachsen war, so mußte die Weimarische Schule das geistige Leben durch Dressur ersetzen. Sie konnte ihre neue akademische Bildungsphase nicht aus dem Innern der Kunst organisch entwickeln, sondern sie mußte, wie das Theater zur Zeit Gottsched's, die Kunstform ihr äußerlich auferlegen.

Auf die souveraine Autorität des Hofes gestützt und der Billigung seines Kreises immer gewiß, er mochte unternehmen, was er wollte, übte Goethe gegen Schauspieler, Publicum und Kritik eine unbegrenzte Despotie aus. Aus dem Briefwechsel mit Schiller tritt uns die Geringschätzung der Massen und ihrer Geschmacksvertreter mit all der Schroffheit entgegen, welche von dem Idealismus unzertrennlich zu sein scheint. Die neue Richtung wurde mit Gewalt eingeführt, und wie alle Frucht des Despotismus, entwickelte sie sich schnell und glänzend, um ebenso schnell wieder zu vergehen. Die Verwilderung wäre noch viel schneller eingetreten, wenn Schiller nicht trotz des Idealismus seiner Kunstansichten in Beziehung auf das Theater einen so entschiedenen Instinct für das Reale gehabt hätte.

Von bedeutenden Aufführungen ist nur Goethe's Egmont zu er-

wähnen (1796), bei Gelegenheit von Iffland's erstem Gastspiel. Das Stück stellt den Uebergang der natürlichen zur idealen Richtung dar. Die idealen Gestalten erhoben sich in Stil und Haltung zu einer gewissen poetischen Vornehmheit, und die Prosa steigerte sich auf den Gipfel der Katastrophe zum jambischen Rhythmus.

Schiller hatte in seiner bekannten Recension (1788) bei aller Anerkennung ziemlich scharf gegen die Charakterbildung, gegen die sittliche Tendenz und namentlich gegen die Einmischung der übersinnlichen Welt oder vielmehr der Opernmotive in den schönen Realismus des Stücks geeifert. Als er diese Recension schrieb, stand er selber noch auf realistischem Boden. Mittlerweile waren sich die beiden Freunde in ihren Principien so nahe getreten, daß Goethe in seiner gewöhnlichen vornehmen Gleichgültigkeit dem Freunde die freie Bearbeitung des Stücks überlassen konnte. Die Zersplitterung der Handlung wurde durch diese Bearbeitung beseitigt, freilich mit Aufopferung der sehr wichtigen Person der Regentin, die doch ausschließlich den historischen Zusammenhang vermittelt hatte. Aber im Uebrigen ging Schiller mit dem Drama barbarisch um, und seine Aenderungen zur Hervorbringung starker Effecte waren zuweilen absolut verwerflich. So erschien im letzten Act Alba vermummt im Gefängniß, um sich an Egmont's Verurtheilung zu weiden; dieser stieß ihm den Helm vom Kopf und sprach gegen ihn selbst all die Verachtung aus, welche ihn der Dichter gegen den Sohn äußern läßt.*) Die eingelegte Musik war von Reichard. Seitdem diese Musik (1814) durch die Beethoven'sche verdrängt ist, wird Egmont fast allgemein melodramatisch aufgeführt: die Zwischenacte werden durch die Musik ausgefüllt, die eingestreuten Lieder als Opernarien mit vollem Orchester vorgetragen und die lyrischen Stimmungen durch die Musik vermittelt. Abgesehen von den äußerlichen Gründen, die es als unzweckmäßig erscheinen lassen, eine längere Zeit hindurch das Publicum in ununterbrochener passiver Aufmerksamkeit zu erhalten, ist auch die Zumuthung zu groß, die Aufmerksamkeit auf zwei wesentlich von einander verschiedene Kunstgebiete zu richten. Die Meinung, die heutzutage wieder hervortritt, daß zur höchsten Kunstform die Vermischung der verschiedenen Künste gehöre, schreibt sich im Grund noch aus jener Zeit her, in welcher die Gattungen kein gesondertes Leben gewonnen hatten. Beethoven's Ouverture ist für sich ein Kunstwerk im strengsten Stil, welches die unbedingte Hingabe der Zuhörer verlangt. Mit dieser Hingabe kann man ihr nicht entgegenkommen, wenn man sich auf psychologische, ethische und ähnliche Interessen vorbereitet hat, wie sie zum Drama gehören. Statt also das lyrische Moment des Stücks schärfer zu betonen,

*) Eine genaue Beschreibung dieser Umarbeitung, Goethe 35, S. 354—356.

sollte man die dramatischen Motive mehr hervorheben, d. h. man sollte die in dem Wechsel der Sentenzen nur angedeuteten Bewegungen der Seele stärker hervortreten lassen: denn in dramatischer Rücksicht bedarf der Dichter in der That der Nachhülfe. Es hat ihm ein dramatischer Inhalt vorgeschwebt, er hat ihn aber lyrisch und musikalisch zersetzt. So in der bekannten Unterredung zwischen Egmont und Oranien, die gewöhnlich nur im Charakter ihrer Rolle gegen einander declamiren, ohne auf einander einzuwirken. Oranien hat es mit einem Freunde zu thun, und wenn er auch in der Gewohnheit seiner sententiösen Redeweise bleibt, so soll er diesem doch nicht mit der Ueberlegenheit eines weisen Staatsmannes entgegentreten, sondern mit der Unruhe eines Freundes, der zwar jetzt fest in seinem Entschluß steht, aber ihn doch erst nach schweren Kämpfen gefaßt hat. Die letzte Krisis der Thränen muß durch seine frühere Haltung vorbereitet sein. Auf der andern Seite muß Egmont durch diese Warnung eines verehrten Mannes tiefer ergriffen werden, als er sich den Anschein geben will, man soll durchblicken, daß er mit den Gründen, die er Oranien entgegenstellt, seine eigene aufkeimende Besorgniß bekämpft. — Ebenso in der Unterredung mit Ferdinand. Indem Egmont von dem Ernst seines Schicksals unterrichtet wird und zugleich den geistigen Einfluß erkennt, den sein Leben und sein Tod auf junge empfängliche Gemüther haben wird, geht jene sittliche Reinigung mit ihm vor, die uns mit dem Ausgang versöhnt. Diese Umstimmung soll uns auf den Traum und namentlich den letzten feurigen Monolog vorbereiten. Leider wird dieser ernste Inhalt durch die traurige Figur des Brackenburg einigermaßen verkümmert. Auch Clärchen stirbt in der letzten Scene gar zu sehr; sie sollte die Energie, mit der sie ihren Entschluß gefaßt hat, nicht durch weiches, geisterhaftes Wesen abschwächen, und so möchten wir auch die sanfte Musik, die ihren Tod bezeichnen soll, gern entbehren. An der Art und Weise, wie die Lampe erlischt, ist nichts gelegen; wir wissen, daß sie erlischt und erlöschen muß. Egmont hat freilich einen schwachen Augenblick, wo er es nicht weiß, wo er mit einer gewissen Gutmüthigkeit seine Maitresse dem neugewonnenen Freunde vermacht; wie sie dann im nächsten Augenblick ihm der Traum als Göttin der Freiheit zeigen kann, ist schwer zu sagen. Man faßte eben in Weimar die Freiheit anders auf, als anderwärts. —

Der entscheidende Schlag der Schule war auf den W a l l e n s t e i n berechnet, an dem Schiller seit 1793 mit Aufbietung aller ästhetischen Speculation, die ihm zu Gebote stand, unablässig fortarbeitete. Die Aufführung des Wallenstein war von den beiden Freunden mit eifriger Gewissenhaftigkeit im Ganzen und im Detail vorbereitet worden. Seit Jahren war durch den unmittelbaren Kreis, der sich an Goethe und Schiller

anschloß, die Erwartung des Publicums auf's Höchste gespannt. Es war kein geringes Unternehmen. Die Ueberfülle der Personen, von denen jede gespielt sein wollte, die völlige Neuheit des dramatischen Jambus, der durch Don Carlos noch keineswegs auf dem Theater eingebürgert war, vor Allem aber die Trennung der Exposition von der Katastrophe, welche die Aufmerksamkeit theilen und verwirren mußte: das alles waren Schwierigkeiten, die nur der eiserne Wille Goethe's und der aufrichtige Enthusiasmus der durch ihn geleiteten Schauspieler zu überwinden vermochte. In anderer Beziehung schloß sich Wallenstein der herrschenden Weise leichter an, als Don Carlos; wenn auch idealisirt, war doch im Wesentlichen der Ton der alten Ritterstücke festgehalten, und die bestimmter und sorgfältiger ausgebildete Form, die sich Schiller seitdem angeeignet, wirkte auf die Schauspieler mit zwingender Gewalt. — Wallenstein's Lager wurde zur Eröffnung des neu ausgebauten Schauspielhauses in Weimar 12. October 1798 aufgeführt; die Piccolomini folgten 30. Januar 1799, Wallenstein's Tod 30. April 1799. Das Berliner Theater beeiferte sich, nachzufolgen: Iffland kaufte das Werk, bevor noch der Erfolg in Weimar entschieden war, für den damals erstaunlich hohen Preis von sechszig Friedrichsd'or und führte die Piccolomini am 18. Februar, Wallenstein's Tod am 17. Mai 1799 mit ausgesuchter Sorgfalt auf; das Lager wurde erst später, im November 1803, gegeben.

Diese Aufführungen waren vielleicht die wichtigste That in der Geschichte unserer Poesie. Mit dem Wallenstein war die naturalistische Schule zu Boden geschlagen und dem idealen Theater die Bahn angewiesen, auf der es trotz vielfacher Versuche zu Abweichungen bis auf den heutigen Tag geblieben ist. Die Begeisterung des deutschen Volks war allgemein, aber durchaus nicht zu groß, denn Wallenstein ist unzweifelhaft das einzige Werk, durch welches wir uns mit dem Theater der andern Völker in die Schranken stellen können.

Um sich den Eindruck zu versinnlichen, den das Stück auf die Zeitgenossen machte, muß man die Schilderung bei Steffens, IV. S. 103 bis 119, vergleichen. Steffens gehörte entschieden zum Schlegel'schen Kreise, welcher von Schiller aufs tödtlichste beleidigt war und Alles aufbot, seinen Ruhm zu untergraben. Am eifrigsten war Caroline Schlegel, die es ihrer Gesellschaft zur Aufgabe machte, Gründe aufzufinden, warum der Wallenstein ein schlechtes Stück sei. Auch Steffens brachte Gründe vor, aber trotz seiner vorgefaßten Meinungen konnte er sich des großen Eindrucks nicht erwehren. Die Fehler zu entdecken, machte keine Schwierigkeit: daß die Romantiker daraus ein Geschäft machten, zeigt, wie wenig sie in ihrem angeblichen Kunstenthusiasmus ehrlich waren.

Die Aufführung hielt sich, wie wir aus Steffens ersehen, in den

Schranken der Mittelmäßigkeit. Was verständige Lehre und Dressur bewirken konnte, war geleistet worden, das eigentlich Große und Tragische kam nicht zur Gestaltung. Ganz anders die Aufführung in Berlin. Fleck, damals in der Blüthe seiner Kunst, machte aus der Hauptrolle eine seiner größten Schöpfungen. Mit raschem Griff hatte er sich des ganzen Umfangs der an Gegensätzen so reichen Aufgabe bemächtigt. Der dämonische Trieb der Herrschsucht und die in sich versinkende Grübelei, die soldatische Härte und die zarte Neigung zu dem jungen Freunde äußerten sich durchaus natürlich als Eigenschaften einer geschlossenen Persönlichkeit, welche in dem unerschütterlichen Glauben an den geheimnißvollen Schutz der Sterne ihren Schwerpunkt fand. Die Erzählung des Traums war der Höhepunkt seiner Darstellung. Sein gewaltiges Auge, erzählt Tieck, verlor sich dabei mit einer vertraulichen Lust in das Grauen der unsichtbaren Welt, ein unheimliches Lächeln triumphirte mit der Unfehlbarkeit des Zutreffens seiner Träume und Ahnungen, die Worte flossen fast mechanisch, nur wie laut gedacht über die Lippen, mit den Worten: es giebt keinen Zufall ꝛc. richtete sich die ganze gespenstige Riesengröße seines Sternenglaubens auf, sprach wie aus unmittelbarster Offenbarung und schloß dann wie verlezt und gestört in höhern Anschauungen. Sowie er auftrat, war es dem Zuschauer, als gehe eine unsichtbare schützende Macht mit dem Helden; in jedem Wort berief sich der tiefsinnige, stolze Mann auf eine überirdische Herrlichkeit, die ihm nur allein zu Theil geworden war; so sprach er ernsthaft und wahr nur zu sich selbst, zu jedem Andern ließ er sich herab, und schaute auch während des Gesprächs mit jenem in seine Träume hinein. So fühlte man, daß der so mannigfach, so wunderlich verstrickte Feldherr wie in einem großen, schauerlichen Wahnsinn lebe, und so oft er nur die Stimme erhob, um wirklich über Sterne und ihre Wirkung zu sprechen, erfaßte uns ein geheimnißvolles Grauen, denn gerade diese scheinbare Weisheit stand mit der Wirklichkeit und ihren Forderungen in einem zu grellen Contraste. — Nie hat ein späterer Darsteller die wunderbare Poesie dieser Gestalt mit einem so tiefen Verständniß wiedergegeben. Für Fleck war es die letzte bedeutende Schöpfung; er starb bereits im December 1801 im noch nicht vollendeten 45. Jahre.

Der Prolog rechtfertigt die Kühnheit, die Kunst aus dem engen Kreis des Bürgerlebens auf einen höhern Schauplatz zu versetzen:

> Nicht unwerth des erhabenen Moments
> Der Zeit, in dem wir strebend uns bewegen,
> Denn nur der große Gegenstand vermag
> Den tiefen Grund der Menschheit aufzuregen;
> Im engern Kreis verengert sich der Sinn,
> Es wächst der Mensch mit seinen größern Zwecken.

In einer Zeit, wo die Wirklichkeit zur Dichtung wird, wo gewaltige Naturen um die größten Ideen der Menschheit ringen, muß die Schattenbühne der Kunst einen ernstern Gegenstand ergreifen, wenn sie nicht von der Bühne des Lebens beschämt werden soll. Die feste Form, welche Deutschland durch den Abschluß des 30jährigen Kriegs gewonnen, stürzt zusammen, und so ist es wohl zeitgemäß, in dem Bild der Vergangenheit zugleich die Beziehung der Gegenwart zu versinnlichen.

Auf diesem finstern Zeitgrund malet sich
Ein Unternehmen kühnen Uebermuths
Und ein verwegener Charakter ab.
Ihr kennet ihn, den Schöpfer kühner Heere,
Des Lagers Abgott und der Länder Geißel ....
Des Glückes abenteuerlichen Sohn ....
Der ungesättigt immer weiter strebend
Der unbezähmten Ehrsucht Opfer fiel.

Die Gegenwart durfte nicht weit um sich sehen, um ein Bild jenes dämonischen Helden wiederzufinden, denn schon hatte sich in den französischen Kriegen ein neues Wallensteinsches Lager gebildet, und schon zeigte sich in der Ferne der Mann, dem die Sterne in viel großartigerer Perspective das Schicksal und die Schuld Wallenstein's bereiteten.

Von der Parteien Gunst und Haß verwirrt,
Schwankt sein Charakterbild in der Geschichte;
Doch euren Augen soll ihn jetzt die Kunst,
Auch eurem Herzen menschlich näher bringen,
Denn jedes Aeußerste führt sie, die Alles
Begrenzt und bindet, zur Natur zurück;
Sie sieht den Menschen in des Lebens Drang
Und wälzt die größ're Hälfte seiner Schuld
Den unglückseligen Gestirnen zu.

An dieses Glaubensbekenntniß hat sich vorzugsweise der Tadel einheimischer und fremder Kritiker geknüpft. Man hat Schiller vorgeworfen, er habe die Größe seines Helden abgeschwächt, indem er ihn zu sehr idealisirte. Diese Ansicht, die am zuversichtlichsten und schroffsten in den Memoiren des Freiherrn von S—a ausgesprochen ist, hat sich um so mehr der sogenannten Gebildeten bemächtigt, da es keinen ächten Darsteller des Wallenstein mehr giebt; sie ist aber aus der Luft gegriffen und läßt sich auf Folgendes zurückführen.

Einmal ist die Ausführung an vielen Stellen zu breit. Schiller bemüht sich, sowohl in den Monologen wie im Gespräch die Folge der Gedanken und Empfindungen seines Helden in vollkommener Deutlichkeit darzulegen, in dem richtigen Gefühl, daß die Bühne auf die Phantasie

nur durch das Medium der befriedigten Einsicht wirken darf; allein er hat dabei übersehen, daß in vielen Fällen durch ein Verschweigen der kleinen Zwischenmotive die Phantasie viel lebhafter angeregt wird, als durch eine rhetorische Auseinandersetzung derselben. Das Hin- und Herschwanken im Entschluß gehört wesentlich zu der tragischen Erscheinung Wallenstein's, aber freilich hätte es der Dichter mehr durch stolze Zurückhaltung verstecken sollen.

Wenn man aber Schiller deswegen tadelt, daß er uns die innern Motive seines Helden menschlich erklärt, sie mit dem allgemeinen Princip der Sittlichkeit in Verhältniß setzt, so zeigt das ein völliges Mißverständniß der dramatischen Kunst. In den Nebenfiguren und Intriganten darf uns der Dichter fertige Bösewichter vorführen, die er in ihrer Bestimmtheit als Hebel des Schicksals benutzt, ohne sie weiter zu zergliedern, in dem Helden dagegen muß er uns den Punkt zeigen, wo wir mit ihm fühlen können, weil wir nur dann eine wahre Theilnahme für ihn gewinnen. Das äußere Schicksal trifft unsere Seele nicht mit überzeugender Gewalt, der Bruch muß innerlich in der Seele vor sich gehen, wenn unser Herz sich betheiligen soll. Sehr fein hat Schiller die Regung des Gewissens an das Verhältniß zu Max geknüpft, das bei dem ehrgeizigen Feldherrn, der doch zugleich ein Held war und das jugendliche Heldenthum wohl zu schätzen wußte, keineswegs unnatürlich erscheint. Bei dem Argen ist grade der vereinzelte gute Zug der Punkt, an dem das Schicksal ihn faßt. Wallenstein ehrt in Max das Bild seiner eigenen Jugend, und an diesem Bilde erkennt er mit Schreck, daß er nicht blos, wie er sich bisher geschmeichelt, gegen die ganz gemeine äußerliche Gewohnheit frevelt, sondern gegen eine geheime Stimme seines eigenen Innern. Er bleibt trotz dieser Erkenntniß auf seiner Bahn, und das ist der Wendepunkt seines Schicksals.

Nicht dem Jupiter galt es, wenn er mit tiefstem Gefühl spricht:

> Es ist der Stern, der meinem Leben strahlt,
> Und wunderbar oft stärkte mich sein Anblick ...

Der wirkliche Fehler des Idealismus liegt nach einer andern Seite hin. Wenn Schiller sich nicht scheut, seinen Helden verbrecherisch darzustellen, so nimmt er doch Anstand, ihn in seinen kleinlichen Mitteln zu verfolgen. Der frevelhafte Mißbrauch des Vertrauens gegen Buttler wird uns zwar erzählt, die Mitschuld an dem Betrug Illo's, an den Intriguen der Gräfin gegen Max läßt man uns zwar errathen, allein diese Züge stimmen nicht zu dem Bilde, welches uns auf der Bühne wirklich entgegentritt. Hier mußte der Dichter durch die Verzweigung des einfach bösen, aber großen Entschlusses in kleine und verächtliche Nebenmittel seinen eigenen Spruch versinnlichen:

Das eben ist der Fluch der bösen That,
Daß sie fortzeugend Böses muß gebären.

Durch diese Abschwächung des Bösen wird nicht nur für den Zuschauer Licht und Schatten ungleich vertheilt, so daß er leicht in seinem Urtheil über die Personen irrt, sondern das Gefühl des Dichters selbst wird zuweilen unsicher. Unzweifelhaft macht Octavio mit seinen Intriguen einen viel gehässigern Eindruck, als Wallenstein, was ursprünglich nicht in der Absicht des Dichters liegen konnte, denn sein Zweck ist ein besserer und seine Mittel sind in keiner Weise verwerflicher, als die seines Gegners. Allein von den letztern erfahren wir nur durch Hörensagen, die ersten sehen wir vor unsern Augen. In dem Stück selbst zeigt Wallenstein eine so freundschaftliche Hingebung, ein so blindes Vertrauen, daß wir den Abfall Octavio's als einen Verrath empfinden. Nun war aber jenes Vertrauen nichts weniger als ein sittlich edler Charakterzug, es entsprang nicht aus menschlicher, individueller Theilnahme, sondern aus der abergläubigen Ueberzeugung, in dieser Person ein zuverlässiges Werkzeug für seine Pläne gefunden zu haben. Buttler spricht sich einmal sehr richtig darüber aus:

Ein großer Rechenkünstler war der Fürst
Von jeher: Alles wußt' er zu berechnen,
Die Menschen wußt' er, gleich des Bretspiels Steinen,
Nach seinem Zweck zu setzen und zu schieben.
Nicht Anstand nahm er, Andrer Ehr' und Würde
Und guten Ruf zu würfeln und zu spielen.
Gerechnet hat er fort und fort, und endlich
Wird doch der Calcul irrig sein; er wird
Sein Leben selbst hinein gerechnet haben.

Allein trotz dieser einzelnen Verirrung der Sympathie ist der ideale Eindruck im Großen und Ganzen von der höchsten tragischen Würde. Man hat die spätere Schicksalstragödie aus dem Wallenstein herzuleiten gesucht, denn abgesehen von den natürlichen Folgen der bösen Thaten, die auf ihren Urheber zurückschlagen, mischt sich hier noch eine dämonische Macht ins Spiel, die etwas Geheimnißvolles und Erschreckendes hat, und die keineswegs in den Begriff der Vorsehung aufgeht. Allein es ist die Anwendung dieser Macht, auf die es ankommt. Der tragische Eindruck erfordert das Eintreten eines incommensurabeln Moments, das wir zwar in seiner allgemeinen Berechtigung, aber nicht in seiner einzelnen Erscheinung analysiren können, weil mit der mathematischen Nothwendigkeit alle Poesie aufhören würde. Wir müssen das Schicksal in seiner Nothwendigkeit vorausempfinden, und doch muß sein Eintreten uns erschüttern; es muß das Gefühl einer höhern Macht in uns aufgehen, die uns entsetzt,

obgleich wir ihre Berechtigung anerkennen, wir müssen fassen und doch erstaunen. Es kommt nur darauf an, daß diese dämonische Macht, die weder mit dem deus absconditus des alten Christenthums, noch mit dem klug berechnenden himmlischen Familienvater des Rationalismus zusammenfällt, in richtigem Verhältniß zu dem Gefühl steht, welches der sittliche Inhalt in uns erweckt.

Und hier werden wir nie genug die Feinheit bewundern können, mit welcher der Dichter auf der Mitte zwischen Wunderbarem und Wirklichem stehen bleibt. Von Anfang bis zu Ende ziehen sich Ahnungen, Vorzeichen und Vorbedeutungen durch das Stück, die bald auf eine erschreckende Weise eintreffen, bald sich als lügenhaft erweisen. Denken wir uns dieses Wunderbare weg, so würde die Handlung wohl unsern Verstand, aber nicht unsere Phantasie beschäftigen. Hin und wieder beschleicht uns allerdings das dunkle Gefühl, als ob der Glaube an jene Sternenschrift nicht ganz illusorisch wäre, als ob die Menschen nur als Spielball einer höhern Macht handelten, die ihre Vorsätze und Entschlüsse blind in die Irre führte, wie auch Buttler die That zu rechtfertigen sucht, die der Ausfluß seines blinden Hasses ist:

> Sein böses Schicksal ist's. Das Unglück treibt mich,
> Die feindliche Zusammenkunft der Dinge.
> Es denkt der Mensch die freie That zu thun,
> Umsonst! Er ist das Spielwerk nur der blinden
> Gewalt, die aus der eignen Wahl ihm schnell
> Die furchtbare Nothwendigkeit erschafft.

Allein mit hoher sittlicher Kraft erhebt sich das Bewußtsein des Dichters über das heidnische Gefühl des blinden Naturfatalismus, das im König Oedipus ein so grauenvolles Spiel treibt. Die Versuchung und das Schicksal sind vorhanden wie in Macbeth, aber der Mensch steht ihnen frei und zurechnungsfähig gegenüber, und die Schrift, die er in den Sternen zu lesen glaubt, steht in seinem eigenen Herzen geschrieben. Schiller hat das Motiv der Astrologie aus der Geschichte genommen, aber er hat es zugleich mit wunderbarer Poesie aus der Natur seines Helden entwickelt. Wallenstein ist ein Mann von ungeheurer Willenskraft, der sich darum über die gewöhnlichen Menschen weit erhaben fühlt und ihre sittlichen Gesetze gering achtet, der aber doch begreifen muß, daß nicht Alles, was er erreicht, das Werk seines Willens ist, sondern daß der Zufall ein geheimnißvolles Spiel dabei treibt. Der vermessene Ehrgeiz glaubt stets an einen Stern, der ihm ausschließlich leuchtet; er empfindet den Beistand einer Macht, die er nicht versteht, die ihm daher zuweilen unheimlich wird, deren Eifersucht er nie durch voreiliges Jauchzen reizen will, deren Schadenfreude er zuweilen durch Opfer zu versöhnen sucht.

Wohl weiß ich, daß die ird'schen Dinge wechseln,
Die bösen Götter fordern ihren Zoll.
Das wußten schon die alten Heidenvölker:
Drum wählten sie sich selbst freiwill'ges Unheil,
Die eifersücht'ge Gottheit zu versöhnen,
Und Menschenopfer bluteten dem Typhon.
Auch ich hab' ihm geopfert — Denn mir fiel
Der liebste Freund und fiel durch meine Schuld.
So kann mich keines Glückes Gunst mehr freuen,
Als dieser Schlag mich hat geschmerzt. — Der Neid
Des Schicksals ist gesättigt, es nimmt Leben
Für Leben an, und abgeleitet ist
Auf das geliebte reine Haupt der Blitz,
Der mich zerschmetternd wollte niederschlagen.

Diese frevelhafte Selbstüberhebung verblendet nicht blos das Gewissen, sondern auch den Verstand. Wallenstein fühlt seine dämonische Gewalt und glaubt darum auch in der tiefern Einsicht in den Zusammenhang der Dinge seinen Umgebungen überlegen zu sein, und doch ist er, der kluge Mann, der einzige Blinde unter lauter Sehenden. Seine gemeinen Umgebungen durchschauen ihn und durchschauen den Zusammenhang der Umstände; sie begreifen, daß die drohenden Wahrzeichen der Sterne, die den entscheidenden Entschluß aufschieben, nur das Bild seiner eigenen Unschlüssigkeit sind; sie leihen ihre kleinen Motive allen Uebrigen und treffen damit das Richtige. Wallenstein hat sich im Uebermuth seines Glücks auf eine schwindelnde Höhe gestellt, wo er nicht stehen bleiben kann. Vermessen glaubte er, mit den Mächten des Lebens spielen zu können, und erkennt nun, daß er ihr Spielball gewesen ist. Aber auch dies heilt seinen Aberglauben nicht, er vertraut im entscheidenden Augenblick sein Schicksal seinem schlimmsten Feind an, rechtfertigt diesen Schritt durch die Erzählung eines Traums, der für den ruhigen Verstand durchaus keinen Sinn hat, und als er seine Freunde nicht überzeugt, wendet er, der Besessene, der Nachtwandlerische, sich zu ihnen:

Seid ihr nicht, wie die Weiber, die beständig
Zurück nur kommen auf ihr erstes Wort,
Wenn man Vernunft gesprochen stundenlang?

Es ist dies eine furchtbare Ironie, die um so erschütternder wirkt, da man empfindet, daß etwas von dieser nachtwandlerischen Kraft zum Wesen des Genius gehört. Schiller hatte ein Bild davon an seinem großen Freunde, dessen Glaube an das Dämonische ihm, so seltsam es klingt und so wenig die äußern Verhältnisse eine Vergleichung zuließen, bei dem Charakter seines Helden vorschwebte. Goethe hat in Dichtung und Wahr-

heit „das Waltende," dessen Idee er dem Dämon seines eigenen Herzens nachbildete, bei Gelegenheit seiner jugendlichen Irrfahrten auf dem Gebiet der verschiedenen Religionen so treffend charakterisirt, daß die Verwandtschaft jedem Unbefangenen einleuchten wird.

Als er in den Zwischenräumen dieser Regionen hin und wieder wanderte, suchte, sich umsah, begegnete ihm Manches, was zu keiner von allen gehören mochte, und er glaubte mehr und mehr einzusehen, daß es besser sei, den Gedanken von dem Ungeheuren, Unfaßlichen abzuwenden. Er glaubte in der Natur, der belebten und unbelebten, der beseelten und unbeseelten etwas zu entdecken, das sich nur in Widersprüchen manifestirte und deshalb unter keinen Begriff, noch viel weniger unter ein Wort gefaßt werden könnte. Es war nicht göttlich, denn es schien unvernünftig; nicht menschlich, denn es hatte keinen Verstand; nicht teuflisch, denn es war wohlthätig; nicht englisch, denn es ließ oft Schadenfreude merken. Es glich dem Zufall, denn es bewies keine Folge; es ähnelte der Vorsehung, denn es deutete auf Zusammenhang. Alles was uns begrenzt, schien für dasselbe durchdringbar; es schien mit den nothwendigen Elementen unsers Daseins willkürlich zu schalten; es zog die Zeit zusammen und dehnte den Raum aus. Nur im Unmöglichen schien es sich zu gefallen und das Mögliche mit Verachtung von sich zu stoßen. Dieses Wesen, das zwischen alle übrigen hineinzutreten, sie zu sondern, sie zu verbinden schien, nannte ich dämonisch, nach dem Beispiel der Alten und derer, die etwas Aehnliches gewahrt hatten. Ich suchte mich vor diesem furchtbaren Wesen zu retten, indem ich mich nach meiner Gewohnheit hinter ein Bild flüchtete .... Jenes Dämonische steht mit dem Menschen im wunderbarsten Zusammenhang und bildet eine der moralischen Weltordnung wo nicht entgegengesetzte, doch sie durchkreuzende Macht, so daß man die eine für den Zettel, die andere für den Einschlag könnte gelten lassen. Für die Phänomene, welche hierdurch hervorgebracht werden, giebt es unzählige Namen: denn alle Philosophien und Religionen haben prosaisch und poetisch dieses Räthsel zu lösen und die Sache schließlich abzuthun gesucht, welches ihnen noch fernerhin unbenommen bleibe. (Bd. 22, S. 399—401.)

Dieses Glaubensbekenntniß in eine finstere Zeit und in einen ehrgeizigen Charakter verlegt wird von der Astrologie Wallenstein's nicht sehr abweichen. Anders bei Schiller, durch dessen Beziehung zur Kantischen Philosophie der tragische Eindruck abgeschwächt wird. Wir haben gezeigt, wie dieser Idealismus in seiner ursprünglichen Fassung dem Lutherthum entsprach, welches in der wirklichen Welt das Reich des Bösen sah und Jeden, der mit Plan und Absicht in das Rad der Weltgeschichte eingriff und nicht einfach der Stimme seines Gewissens folgte, den dunkeln Mächten der Erde verfallen glaubte. In Schiller's lyrischer Poesie fing das Reich des Ideals da an, wo das Reich der Wirklichkeit aufhörte, da das Gute nicht von dieser Welt sei. In seiner Jugend hatte er dem Leben kühner ins Auge geblickt, und sein großer Idealist, Marquis Posa, hatte dreist

und frech in die Gesetze und Thatsachen eingegriffen, um sein Ideal auf Erden herzustellen. Daß dieser subjective Idealismus eine Schuld sei, die sein Schicksal mit Nothwendigkeit herbeiführte, hat dem Dichter nicht bei der Anlage des Stücks vorgeschwebt, sondern war, wie ein dialektischer Proceß seines weitern Nachdenkens, mit einem gewissen Schreck in sein Bewußtsein getreten, wie das die Briefe über Don Carlos nachweisen. Im Wallenstein nun macht sich diese melancholische Lebensansicht in den beiden idealischen Figuren geltend, von denen man nicht recht begreift, wie sie in der sittlichen Atmosphäre des Stücks aufblühen konnten. Man hat in der Thekla eine übertriebene Gefühlsweichheit finden wollen, wir finden im Gegentheil eine übergroße Härte darin. Familientraditionen, Pietät gegen den Vater, Standesgesinnung, weibliche Zurückhaltung, das alles ist ihr nichts, sie lebt nur ihrer abstracten Pflicht, der selbst die Liebe geopfert werden muß. Sie erfüllt ihre Pflicht um so eifriger, je mehr das Gemüth ihr widerspricht. Ihr Leben ist angekränkelt vom Frost des kategorischen Imperativ. Das Schöne und Ideale hat keine andere Aufgabe, als den historischen Mächten zum Opfer zu fallen. Nicht blos Max und Thekla, alle handelnden Figuren schärfen uns diese Wahrheit ein.

Dem bösen Geist gehört die Erde, nicht
Dem guten. Was die Göttlichen uns senden
Von oben, sind nur allgemeine Güter:
Ihr Licht erfreut, doch macht es Keinen reich,
In ihrem Staat erringt sich kein Besitz.
Den Edelstein, das allgeschätzte Gold,
Muß man den falschen Mächten abgewinnen,
Die unterm Tage schlimmgeartet hausen.
Nicht ohne Opfer macht man sie geneigt,
Und Keiner lebet, der aus ihrem Dienst
Die Seele hätte rein zurückgezogen.

So spricht Wallenstein, der den finstern Mächten Verfallene. Aber ebenso drückt sich Octavio gegen seinen Sohn aus, obgleich er glaubt, ohne Klügeln seine Pflicht zu thun.

— Es ist nicht immer möglich,
Im Leben sich so kinderrein zu halten,
Wie's uns die Stimme lehrt im Innersten.
In steter Nothwehr gegen arge List
Bleibt auch das redliche Gemüth nicht wahr . . . .
Wohl wär' es besser, überall dem Herzen
Zu folgen, doch darüber würde man
Sich manchen guten Zweck versagen müssen.

Nun ist es zwar Schiller sehr hoch anzurechnen, daß er der angeblichen ästhetischen Objectivität niemals das Gewissen opfert, daß für ihn

die Begriffe schön und gut immer zusammenfallen, allein ein Fehler ist es, daß er diesen Satz nicht in einem innern dialektischen Proceß darstellt, sondern so, daß die idealen Gestalten gewissermaßen außerhalb der Handlung stehen und daher keinen andern Ausweg wissen, als aus der Welt zu verschwinden. Wie unter Tiberius, erscheint der Selbstmord als das letzte Mittel des Guten. Das Gewissen hört auf, der innere Regulator der Handlungen zu sein, es verwandelt sich in eine überirdische, dem Leben unangemessene Forderung. Die Liebesepisode, an sich eine gewöhnliche Erfindung bei der Darstellung von Familienfehden, wächst nicht organisch aus der übrigen Handlung, sie spricht zu sehr die persönliche Ueberzeugung des Dichters aus. So lange nun Schiller sich dem gegebenen Stoff anschließt, finden wir bei ihm keine Spur von Declamation; er charakterisirt vielmehr durch Farbe und Haltung die Zustände, aus denen seine Ereignisse herauswachsen, und die individuelle Eigenthümlichkeit der Personen so scharf, wie wir es nur bei Shakspeare gewohnt sind, wenn uns auch bei dem knappen Stil Shakspeare's dies charakteristische Moment deutlicher wird, als bei Schiller's Periodenbau. Allein wenn ihn sein Gefühl übermannt, so daß er gewissermaßen aus seinen Charakteren heraustritt, so vernehmen wir wieder jene Stimme der Natur, die sich in den Räubern und in Don Carlos so außer allem Maß und Schick ausbreitete, freilich in einer gebildeten, vornehmen Form; aber der Idealismus, der die Wirklichkeit nicht achtet, schwärmt immer ins Blaue hinein, er entfernt sich von den individuellen Zuständen und bezieht sich auf die hergebrachte Empfindungsweise der Menge. Solche Stellen der ungeberdigen Natur sind es, welche Schiller's Dramen zuerst populär gemacht haben. Man hat sie in der Knabenzeit sich eingeprägt und dann so lange hin und her getragen, bis sie allen Gebildeten zum Ekel geworden sind, und wenn man dann den Dichter der Jugend lediglich aus dem Gedächtniß auffrischte, verfiel man wohl in den Wahn, jener phrasenhafte, von Studenten so vielfach ausgebeutete Idealismus sei das Charakteristische seiner Poesie überhaupt; eine Meinung, von deren Verkehrtheit man sich leicht überführen kann, wenn man unbefangen einen beliebigen Act seiner Dramen durchliest. Für ungebildete Schauspieler boten dergleichen Glanzstellen das bequemste Mittel, sich der Charakteristik zu überheben und durch kräftige Appellation an die öffentliche Meinung ihre Pflicht zu thun; und nur in dieser Beziehung kann man sagen, daß Schiller der Schauspielkunst nachtheilig gewesen ist.

In den eigentlich historischen Scenen ist im Gegentheil ein Realismus, der eine Meisterschaft der Technik verräth. Der historische Inhalt ist auf das gründlichste bearbeitet, die Motive sind aus der Wirklichkeit genommen, und doch ist Alles poetisch. Hier steht Schiller in einem außerordentlichen

Vortheil gegen Goethe. Der Egmont des Letztern ist eine Zusammensetzung von Fragmenten, in denen der Dichter die eigentlich historischen Motive verdeckt, um der Genremalerei und den Gefühlsscenen Raum zu lassen. In den Dialogen ist zum Theil keine innere Bewegung; die Personen stehen am Schluß auf derselben Stelle, wo wir sie im Anfang angetroffen. Mit dem berühmten Dialog zwischen Egmont und Oranien vergleiche man die Unterhandlung zwischen Wallenstein und Wrangel, anscheinend einen sehr trockenen Gegenstand, der aber durch die starke Dialektik der Gemüthsbewegungen Leben und Gestalt gewinnt. Aus dem Wallenstein heraus können wir den innern Zusammenhang, so wie das Verhältniß zwischen Schuld und Schicksal vollständig ermessen, was uns im Egmont nicht möglich sein würde. Hier kamen dem Dichter seine Studien über den dreißigjährigen Krieg zu Gute; er konnte über seinen Stoff darum souverain verfügen, weil er ihn vollständig beherrschte, weil ihm selber nichts unklar geblieben war. Würden wir auch zuweilen wünschen, daß der Dichter in der Anwendung dieser Studien mehr Maß beobachtet hätte, so wäre ohne sie jene kräftige und gesättigte historische Farbe unmöglich gewesen, die dem Wallenstein eine so unvergleichliche Stelle innerhalb der poetischen Literatur anweist. Die Naturwüchsigkeit des Lagers hat jetzt selbst bei romantischen Kunstrichtern Gnade gefunden; aber seltsamer Weise hat man sich durch den leichten Fluß der Verse verführen lassen, gewissermaßen allgemein menschliche Zustände darin zu finden, während es doch nur die ganz bestimmte furchtbare Voraussetzung darstellt, aus welcher sich die tragische Katastrophe entspinnt. Ja man singt jenes wilde, entsetzliche Reiterlied, den Ausdruck der völligsten Verwahrlosung, der freilich auf Jahrhunderte der deutschen Geschichte angewendet werden kann, als ob die darin ausgesprochene Stimmung die natürliche Stimmung der Nation wäre. — Nicht weniger, als im Lager, ist die realistische Darstellung in den Piccolomini zu bewundern. In der ersten Zusammenkunft der Generale, in dem Banket rc. drängt sich uns der Stoff mit einer so gewaltigen Gegenwart auf, daß wir bei der wirklichen Aufführung, die doch nicht wohl über fünf Acte hinausgehen kann, diese feurigen, kräftigen Scenen, aus denen sich der düstere Inhalt der letzten Acte in schönem Contrast hervorhebt, schmerzlich vermissen. Jeder einzelne dieser wilden Söhne des Kriegs, Illo, Isolani, Tiefenbach rc., ferner Questenberg, die Kürassiere rc., ist in meisterhaften Umrissen charakterisirt. — Wir nehmen nur Einen aus, den Mörder des Helden, den der Dichter aus einer wunderlichen Laune zu Anfang des Stücks gar zu gemüthvoll und zu verständig gehalten hat, und dem ein finsteres, verschlossenes Wesen viel besser anstehen würde. Es ging Schiller in diesen Scenen wie in den bekannten Declamationen des Max über den Frieden und die Symbolik des Planetensystems, Melchthal's über das Licht

des Auges u. s. w.: wenn ihn ein sinniger Gedanke erfaßte, so konnte er ihn schwer bemeistern; er vergaß den eigentlichen Charakter dessen, der sprechen sollte, und trat in seiner eigenen Person als lyrischer Dichter hervor. Solche sogenannte schöne Stellen sind es gewesen, die zuerst mit Jubel begrüßt, später die Reaction hervorriefen, daß man dem Dichter die Objectivität absprach; und doch zeigt sich namentlich an Wallenstein in der Macht, mit welcher die Gewohnheit, ja die Redeweise des 17. Jahrhunderts gegenwärtig hervortritt, ein Talent der Objectivität, wie es Goethe fast niemals erreicht.

Mit der siebenjährigen Arbeit am Wallenstein hatte Schiller in mühevoller Anstrengung die Höhe der dramatischen Technik erstiegen; so gewissenhaft er es auch seitdem noch immer nahm, man sieht doch, daß er keine ernsten Schwierigkeiten mehr zu fürchten hat. Noch vier Jahre vorher hatte er, wie wir aus den Briefen an Humboldt ersehen, sehr ernsthaft daran gezweifelt, ob er auch wirklich den Beruf zur dramatischen Dichtkunst habe. Von diesem Zweifel konnte weiter keine Rede sein. Hätte er nun einem Publicum gegenüber gestanden, dem er in Beziehung auf den Inhalt einigen Einfluß einräumen mußte, und hätte er länger gelebt, um auch durch die Massenhaftigkeit seiner Schöpfungen gleich den classischen Dichtern des Auslands der Bühne einen bleibenden Impuls zu geben, so hätten wir vielleicht ein nationales Theater erhalten, obgleich der Bedenken immer noch zu viel waren, um diesen Erfolg als eine ganz ausgemachte Sache zu betrachten.

Indem man nun den Sieg, der durch den Wallenstein gewonnen war, schnell zu benutzen strebte, mußte man den Mangel an einem Repertoir idealistischer Stücke schmerzlich empfinden. Es lag nahe, daß man die einheimische Production durch Uebersetzungen zu ergänzen suchte, und es war eine eigenthümliche Ironie, daß die deutsche Dichtung, die mit so vieler Qual und Noth dem Einfluß des französischen Theaters entflohen war, jetzt wieder umkehrte und sich zum französischen Vorbild zurückwandte. Aber es war natürlich, denn um des Naturalismus willen hatte man die französische Regel über Bord geworfen; um den Naturalismus los zu werden, nahm man die französische Regel wieder auf. Voltaire's Zaïre wurde in der Eschenburg'schen Uebersetzung schon 1799 in Berlin aufgeführt, Goethe folgte mit dem Mahomed 30. Januar 1800, mit dem Tancred 31. Januar 1801. Das letztere Stück führte Iffland am 10. März desselben Jahres auf, die Alzire nach der Uebersetzung von Bürde hatte er schon im vorhergehenden Jahre gegeben. Ferner richtete er Corneille's Rodogune 3. August 1802 und Andromache 12. Januar 1804 für die Bühne ein. Schiller, der sich im Anfang gesträubt, folgte mit der Phädra, die in Weimar

30. Januar 1805, in Berlin 24. März 1806 gegeben wurde. Corneille's Cid, nach Einsiedeln, führte man in Weimar Januar 1806 auf. Es war keineswegs eine blose Rückkehr zum Alten, denn was die frühern deutschen Dichter vorzugsweise als eine Fessel empfunden hatten, war der französische Alexandriner, der im Deutschen immer unnatürlich klingt. Durch den fünffüßigen Jambus wurden diese fremden Stoffe naturalisirt, freilich ohne eine erhebliche Wirkung auszuüben, denn die Dürftigkeit des Inhalts und die Kälte der Form trat um so merklicher hervor. Es kam im Grunde den Weimarischen Kunstfreunden auch nicht auf den Inhalt an, oder auf den sittlichen Eindruck, sondern lediglich auf das Vornehme und Abgemessene der Form. Schiller hat sich in dem bekannten Gedicht an Goethe ausführlich darüber ausgesprochen, wie nöthig es sei, das gewaltsam eindringende wirkliche Leben von der Kunst zu verbannen:

— leicht gezimmert nur ist Thespis Wagen,
Und er ist gleich dem Acherontschen Kahn,
Nur Schatten und Idole kann er tragen,
Und drängt das rohe Leben sich heran,
So droht das leichte Fahrzeug umzuschlagen,
Das nur die flücht'gen Geister fassen kann.
Der Schein soll nie die Wirklichkeit erreichen,
Und siegt Natur, so muß die Kunst entweichen.

In diesem höhern Sinn habe nur der Franzose die Kunst verstanden, trotz ihrer Beeinträchtigung durch falsche Convenienz.

Ein heiliger Bezirk ist ihm die Scene,
Verbannt aus ihrem festlichen Gebiet
Sind der Natur nachläßig rohe Töne,
Die Sprache selbst erhebt sich ihm zum Lied.
Es ist ein Reich des Wohllauts und der Schöne,
In edler Ordnung greifet Glied in Glied,
Zum ernsten Tempel füget sich das Ganze
Und die Bewegung borget Reiz vom Tanze.

Es ist nicht möglich, kürzer und schlagender das ideale Princip gegen den Naturalismus auszusprechen. Freilich fühlt man auch die Unsicherheit heraus, die im Streben nach dem Ideal zu den allerverwegensten Experimenten trieb. Viel merkwürdiger noch, als der Versuch, die französischen Classiker auf die Bühne zu bringen, war die Aufführung der Terenzischen Lustspiele nach der Uebersetzung von Einsiedeln, „die Brüder" 24. October 1801, und „das Mädchen von Andros" 6. Juni 1802; ferner Plautus' „Gefangene," nach Einsiedeln, April 1806; ein Versuch, der Goethe so wichtig erschien, daß er (35, S. 340) davon eine neue Periode des Theaters datirt. Um die Nachbildung vollständig zu ma-

chen, wurden diese Stücke in Masken aufgeführt und so allen bisherigen Begriffen und Gewohnheiten der Schauspieler wie des Publicums die unerhörteste Gewalt angethan.

Alle diese Versuche waren im Grunde nur Spielereien, die auf den weitern Fortschritt der Entwickelung wenig Einfluß hatten. Von einer ungeheuern Bedeutung war dagegen die neue Methode in der Aufführung Shakspeare's. Bisher hatte man diesen Dichter, in dem man einen genialen Naturalisten sah, in die Prosa der Familien- und Ritterstücke herabgezogen, jetzt ging man an das kühne Unternehmen, ihn im Sinn des neugewonnenen Kunstprincips zu veredeln und dadurch die Idealität des Theaters zu steigern. Wie man sich das etwa dachte, das können wir schon ungefähr aus den Ansichten entnehmen, die Goethe im Wilhelm Meister über Hamlet entwickelt: das symbolische Grundprincip wird mit scharfer Analyse entwickelt, und daraus die Tragödie gewissermaßen neu construirt, mit völliger Aufgebung des alten Baugerüstes.

Der Reichthum der Shakspeare'schen Stücke ist so groß und ihr innerer Kern dem deutschen Geiste so verwandt, daß eine verständige und kunstgemäße Verarbeitung dieses Dichters den veränderten Voraussetzungen der Bühne gemäß, verbunden mit den neuen Schöpfungen Schiller's und Goethe's, ausgereicht hätte, die Grundlage eines deutschen Theaters zu bilden. Allein diese Aufgabe wurde durch die Unsicherheit in den künstlerischen Principien vereitelt. Die Bearbeitung eines fremden Dichters verlangt ein fertiges Gesetz, während das deutsche Drama eben erst auf dem Wege war, sich mühevoll eins zu suchen.

Bisher war Shakspeare, und zwar mit großem Beifall, in den Schröder'schen Bearbeitungen gegeben. Diese waren ganz naturalistisch und tief unter dem poetischen Horizont des Urbilds, allein sie verriethen doch einen sichern theatralischen Instinct. Schröder hatte die großen Scenen, in welchen sich Shakspeare's Kraft zusammendrängt, herausgehoben und dieselben mit Auslassung aller Mittelglieder sehr naiv aneinander gereiht. Ein wirkliches Kunstwerk war daraus nicht hervorgegangen; die feinern Nüancen waren verwischt, und der derbe prosaische Ton der Uebersetzung wurde durch die Improvisationen der Schauspieler noch mehr ins Rohe gezogen. Allein Shakspeare gehörte in dieser Form doch wirklich dem deutschen Theater an. — Das idealistische Princip der Weimarer Schule, der griechische Kunstbegriff, wollte mit Shakspeare's Form ebensowenig übereinkommen, als die classische Schule der Franzosen. Wenn sie also consequent sein wollte, so mußte sie in ihren Umarbeitungen ebenso durchgreifend sein. Nun erhob sich aber die Ansicht, Shakspeare's Dramen seien absolute Kunstwerke und jede Veränderung derselben wäre eine Beleidigung der Kunst. Sie fand in dem jungen Dichterkreise, welcher das Drama

mehr vom Standpunkte der Literatur, als des Theaters auffaßte, um so leichter Eingang, da ihr durch ein Kunstwerk ersten Ranges die Bahn gebrochen wurde, die Uebersetzung Shakspeare's von A. W. Schlegel, 9 Bde. 1797—1810. Sie ist eine Nachschöpfung und das glänzendste Zeugniß für die Fähigkeit der deutschen Sprache, eine fremde Dichtung in ihren eigenthümlichsten Feinheiten wiederzugeben. Wie glücklich Schlegel in der Nachbildung die richtige Mitte getroffen hat, zeigt der Vergleich der frühern Uebersetzungen von Eschenburg und Wieland oder der spätern von Voß. Die ersten haben eine verständliche Diction, aber nichts von der poetischen Färbung des Originals, während Voß, um treu zu sein, die Seltsamkeit in den Formen bis zum Fratzenhaften und Manierirten übertreibt. Freilich muß man bei der Schlegel'schen Uebersetzung, die für den Kenner berechnet ist, nicht jene fließende Diction erwarten, die wir von unsern eigenen Bühnendichtern zu fordern gewohnt und berechtigt sind. Sie ist eben für den Leser geschrieben, nicht für die Bühne. Ihre rein literarische Aufgabe hat sie in einer Weise erreicht, wie selten ein anderes Werk. Sie ist für die Gebildeten Deutschlands eine poetische Bibel geworden, aus der sie in den höchsten Stunden Erhebung und Trost geschöpft haben. Aber daß man sie unverändert aufs Theater gebracht hat, ist weder für die richtige Würdigung Shakspeare's, noch für unsere eigene Kunst ein Gewinn gewesen; ja daß man überhaupt daran gedacht, war nur möglich, weil man lediglich ein literarisches Publicum vor Augen hatte. — So schlägt Goethe 1803 in einer Abhandlung über Shakspeare (Bd. 35, S. 367—387), die viel goldene Worte enthält, den theatralischen Werth des Dichters ziemlich gering an.

> Shakspeare spricht durchaus an unsern innern Sinn: durch diesen belebt sich sogleich die Bilderwelt der Einbildungskraft, und so entspringt eine vollständige Wirkung, von der wir uns keine Rechenschaft zu geben wissen; denn hier liegt eben der Grund von jener Täuschung, als begebe sich alles vor unsern Augen. Betrachtet man aber die Shakspeare'schen Stücke genau, so enthalten sie viel weniger sinnliche That, als geistiges Wort. Er läßt geschehen, was sich leicht imaginiren läßt, ja, was besser imaginirt als gesehen wird. Hamlet's Geist, Macbeth's Hexen, manche Grausamkeiten erhalten ihren Werth durch die Einbildungskraft, und die vielfältigen kleinen Zwischenscenen sind blos auf sie berechnet. Alle solche Dinge gehen beim Lesen leicht und gehörig an uns vorbei, da sie bei der Vorstellung lasten und störend, ja widerlich erscheinen. — Durchs lebendige Wort wirkt Shakspeare, und dies läßt sich beim Vorlesen am besten überliefern; der Hörer wird nicht zerstreut, weder durch schickliche noch unschickliche Darstellung. Es giebt keinen höhern Genuß und keinen reinern, als sich mit geschlossenen Augen, durch eine natürlich richtige Stimme ein Shakspeare'sches Stück nicht declamiren, sondern recitiren zu lassen. — .... So gehört

Shakspeare nothwendig in die Geschichte der Poesie; in der Geschichte des Theaters tritt er nur zufällig auf. Weil man ihn dort unbedingt verehren kann, so muß man hier die Bedingungen erwägen, in die er sich fügte, und diese Bedingungen nicht als Tugenden oder als Muster anpreisen .... Die theatralischen Forderungen erscheinen ihm nichtig, und so macht er sich's bequem .... Nur leugnen wir dabei, und zwar zu seinen Ehren, daß die Bühne ein würdiger Raum für sein Genie gewesen. — Nun hat sich seit vielen Jahren das Vorurtheil in Deutschland eingeschlichen, daß man Shakspeare auf der deutschen Bühne Wort für Wort aufführen müsse und wenn Schauspieler und Zuschauer daran erwürgen sollten. Die Versuche, durch eine vortreffliche genaue Uebersetzung veranlaßt, wollten nirgends gelingen, wovon die Weimarische Bühne das beste Zeugniß ablegen kann. Will man ein Shakspearisch Stück sehen, so muß man wieder zu Schröder's Bearbeitung greifen; aber die Redensart, daß auch bei der Vorstellung von Shakspeare kein Jota zurückbleiben dürfe, so sinnlos sie ist, hört man immer wiederklingen. Behalten die Verfechter dieser Meinung die Oberhand, so wird Shakspeare in wenigen Jahren ganz von der deutschen Bühne verdrängt sein, welches denn auch kein Unglück wäre, denn der einsame oder gesellige Leser wird an ihm desto reinere Freude empfinden. —

Eine solche Resignation war erst möglich, nachdem man lange Zeit hindurch ernsthaft bemüht gewesen war, den Dichter in diejenige Kunstform umzugießen, die man für die vollkommenste hielt. Die Aufgabe war nicht an ihrer eigenen Unmöglichkeit gescheitert, sondern an der Einseitigkeit des Weimarischen Kunstprincips. Sehr lehrreich sind für uns in dieser Beziehung zwei Bearbeitungen, die des Macbeth von Schiller und des Romeo von Goethe. Wir beginnen mit der letztern, da sie sich an die obenstehende Abhandlung anschließt.

Shakspeare zerstört den tragischen Gehalt der Ueberlieferung beinahe ganz durch die zwei komischen Figuren Mercutio und die Amme. Betrachtet man die Oekonomie des Stücks recht genau, so bemerkt man, daß diese beiden Figuren und was an sie grenzt, nur als possenhafte Intermezzisten auftreten, die uns bei unserer folgerechten, Uebereinstimmung liebenden Denkart auf der Bühne unerträglich sein müssen. *) — (G. 35, S. 379.)

Nach diesem Princip richtete Goethe seine Umarbeitung ein, die den 1. Februar 1811 in Weimar aufgeführt wurde. Goethe hat die charakteristische Streitscene der Diener verworfen, womit Shakspeare uns von vorn herein mitten in die Handlung versetzt. Er zieht einen opernhaften

---

*) Noch wunderlicher ist freilich in der ausführlichen Kritik A. W. Schlegel's über Romeo (Horen 1797) die Erklärung: „Das Verhältniß seiner Kunst zur Natur erfordert nicht jene strenge Sonderung des Zufälligen vom Nothwendigen, welche ein unterscheidendes Merkmal der tragischen Poesie den Griechen ausmacht."

Eingang vor. Die Diener Capulet's schmücken die Thüren mit Lampen und Kränzen und singen:

Zündet die Lampen an!
Windet auch Kränze dran,
Hell sei das Haus.
Ehret die mächtige
Feier mit Tanz und Schmaus,
Capulet der Prächtige
Richtet sie aus. u. s. w.

Romeo und Benvolio gehen hinein, die Scene des Balls bleibt im Wesentlichen dieselbe; doch sind einige unnöthige und ziemlich geschmacklose Zusätze eingeschoben, z. B. daß der Fürst verkleidet eintritt, um zur Sühne zu wirken, man weiß nicht recht wie. Dann folgt die Balconsscene. Im zweiten Act die Scene im Klostergarten, die Tödtung Mercutio's und Tibald's bis zur Verbannung Romeo's. Der dritte Act, abgesehen von sehr starken, aber nicht unzweckmäßigen Abkürzungen, nicht geändert. Im vierten Act die zweite Balconsscene mit dem, was darauf folgt, bis zur Einnahme des Schlaftrunks. Im fünften Act ist der Schluß weggelassen. Lorenzo kommt hin, wie Julia grade erwacht, sie ersticht sich in seiner Gegenwart, und Lorenzo schließt nach einer Pause das Stück mit folgendem Epilog:

Auch sie ist hin! damit bekräftigt werde,
Daß menschliches Beginnen eitel sei.
Des weisen Mannes Rath verstiebt zu Nichts,
Und Thorheit sieht sich vom Erfolg gekrönt.
Das Gute wollen ist gefährlich; oft
Gefährlicher als Böses unternehmen:
Die eh'rne Pforte mög' auch hier verwahren,
Bis ich es darf den Obern offenbaren.
Glückselig der, wer Liebe rein genießt,
Weil doch zuletzt das Grab so Lieb' als Haß verschließt.

Es ist gut, daß Boas diese Umarbeitung aufgefunden hat, weil sie uns einen deutlichen Begriff von der Art und Weise macht, wie man in Weimar das idealistische Maß an den großen realistischen Dichter legte.

Ungleich wichtiger für unsere Einsicht in das Princip der Schule war Schiller's Bearbeitung des Macbeth, die am 14. Mai 1800 in Weimar aufgeführt und dann öfters wiederholt wurde. Das Wiener Theater folgte 1808, das Berliner 1809. Seit der Zeit ist sie mehr als billig in Verachtung gekommen. Einmal war an sich die Uebersetzung schon ein Verdienst, da damals außer der Bürger'schen roh naturalistischen Bearbeitung, die man fast eine Travestie nennen kann, noch keine vorhanden war. Sie

ist in Beziehung auf Sprache und Declamation, freilich mit zu großer Hervorhebung des Conventionellen, für das Theater weit zweckmäßiger eingerichtet, als die spätern von Voß und Tieck. In Bezug auf die Anwendung der übersinnlichen Welt werden wir freilich den Gegnern Schiller's beitreten, ohne doch zu verkennen, daß ihn bei seiner Umgestaltung ein innerer nicht unwichtiger Grund leitete.

Indem Shakspeare die Hexen der Ueberlieferung plastisch zu versinnlichen strebte, kam ihm der damalige Volksglaube zu Hülfe. Die Hexenprocesse waren in vollem Gange, und man durfte auf diese unheimlichen Figuren nur hindeuten, um sie dem Zuschauer sogleich in ihrer ganzen gräßlichen Wirklichkeit fühlbar zu machen. Shakspeare hat die plump gemeinen Züge des Volksglaubens durchaus entfernt und nur das Poetische beibehalten. Das war ihm dadurch möglich, daß er auf die ergänzende Phantasie seiner Zuschauer rechnen konnte. Unserer Phantasie sind glücklicher Weise diese Fratzen nicht mehr so geläufig, und wenn sie uns nicht ganz unverständlich bleiben sollen, so scheint es, daß der Dichter etwas zur Ergänzung thun muß. Hier trat nun dem Schüler der Griechen die Verwandtschaft mit den alten Schicksalsmächten augenblicklich entgegen. Er verwandelte daher die Unheilsschwestern in Schicksalsschwestern, gab ihnen eine idealisirte Haltung und legte ihnen complicirte Pläne unter. Wie weit dieser Idealismus ging, begreifen wir erst, wenn wir aus den Briefen von Heinrich Voß (II. S. 12) erfahren, daß die Hexen als junge Mädchen dargestellt wurden, schön von Wuchs und recht artig gekleidet, die eine sogar zierlich.*)

Man fühlt sich leicht versucht, an eine Verwandtschaft Shakspeare's mit der antikromantischen Schicksalstragödie zu glauben, wenn man den Accent seiner Stücke verändert. Damit ändert man aber freilich die Hauptsache. Die beiden Prophezeiungen der Hexen sind bei Shakspeare nicht im Sinn der griechischen Orakel aufzufassen, sie sind vielmehr dramatische Motive, deren Wirkung wir vollständig ermessen. Durch die erste Prophezeiung wird der Ehrgeiz, der in Macbeth's Brust schlummerte, ins Bewußtsein gerufen und ihm der Muth zu seinem Unternehmen eingeflößt; durch die zweite wird er in trügerische Sicherheit gewiegt und dadurch endlich der rächenden Gerechtigkeit preisgegeben. Daß die Hexen die Zukunft,

---

*) Als December 1825 Macbeth in der rein Shakspeare'schen Form in Berlin aufgeführt wurde, schreibt Goethe an Zelter: „Diese Bemühungen gehören zu denjenigen, welche König Saul der Hexe zumuthete: den großen Todten hervorzurufen, wenn wir uns selbst nicht zu helfen wissen. Shakspeare ist noch widerborstiger als jener abgeschiedene Prophet, und wenn sie ihn gar in seiner Integrität hervorzaubern wollen, dann geht es am wenigsten. Ein solcher Mischmasch von Uraltem und Modernstem bleibt immer auffallend."

wenn auch in einem verkehrten Sinn, richtig prophezeien, ist ein accidenteller Umstand, auf den wenigstens nicht insofern Gewicht gelegt wird, als ob dadurch die Freiheit des Helden irgendwie beeinträchtigt wäre: es liegt in diesem Vorgreifen der Zukunft keine Prädestination. Macbeth rennt nicht blind in seine Schuld, wie Oedipus, sondern sehend. — Shakspeare ist fast überall Meister in der Kunst, die übersinnliche Welt so in seinen dramatischen Inhalt zu verflechten, daß sie als etwas Reales erscheint; aber in keinem seiner Stücke hat er diese Kunst so glänzend bewährt, als im Macbeth. Zwar hat er sich für das Theater, wie in andern Fällen, auch hier die Erscheinungen so gedacht, daß sie sinnlich hervortreten sollen, allein sie sind eigentlich doch immer nur für das geistige Auge. Bei den Hallucinationen Macbeth's vom blutigen Dolch an bis zu dem Geiste Banco's, der allen übrigen Personen unsichtbar bleibt, ist das leicht zu erkennen; allein es gilt auch von den Hexen. Die dämonische Welt erfüllt unsichtbar das ganze Leben, aber sie zeigt sich nur dem, der sie sucht. Die Gedanken, welche die Hexen Macbeth einzugeben scheinen, schlummerten schon in seiner Seele; sie verkörperten sich zu jenen räthselhaften Erscheinungen, die nur ihm vernehmlich werden, nur auf ihn einwirken, nicht etwa, wie Tieck meint, weil der Fuß des tugendhaften Helden sich zufällig in ihren Zauberkreis verirrt, sondern weil sein Geist bereits darin befangen ist. Es erregt ein grauenhaftes Gefühl, als später Macbeth beschließt, die Zauberschwestern aufzusuchen; er zweifelt nicht daran, sie zu finden, denn sie sind da, wo etwas Böses eintritt. Nachdem sie sein Herz noch weiter mit trügerischen Versicherungen genährt, sind sie verschwunden wie ein Blendwerk der Phantasie, keiner seiner Begleiter hat sie gesehen, er steht einsam auf der Haide. In seinem bösen Vorhaben war er in demselben nachtwandlerischen Treiben befangen, das sich bei Lady Macbeth erst in Folge der That geltend macht. Mit unendlicher Feinheit hat der Dichter diesen finstern Spuk so bezeichnet, daß er nur die Farbe der Seele wiedergiebt. Dies geht durch den falschen Idealismus Schiller's verloren. Die Schicksalsschwestern behaupten ein Recht für sich und verlieren dadurch jenen poetischen Hauch, der nur aus der realen Farbe des Lebens hervorgeht. — Es ist augenscheinlich, daß unsere beiden Dichter bei der Bearbeitung Shakspeare's ein falsches Princip verfolgten, und deshalb müssen wir zufrieden sein, daß sie es bei einigen Stücken haben bewenden lassen. Es ist eine Arbeit, die noch zu thun bleibt.

Von den Aufführungen Shakspeare's in jener Periode erwähnen wir: Hamlet (Schlegel), Berlin 15. October 1799; Cäsar (Schlegel), Weimar October 1803; Othello (Voß, leider mit Schiller'schen Verbesserungen), Weimar 8. Juni 1805; König Johann (Schlegel), Weimar April 1806; Kaufmann von Venedig (Schlegel), Berlin 1811; Coriolan (Falck), Berlin 1811

Die Anerkennung, die Shakspeare in unserer Sturm- und Drangperiode fand, bezog sich auf die verwandten Seiten, die dämonische Gewalt in der Darstellung der Leidenschaften und die Naturwahrheit. So hat im Wesentlichen auch Lessing, der in seiner eigenen Technik mit vollem Recht ganz unabhängig von Shakspeare blieb, die Sache aufgefaßt. Anders verhielt es sich mit den Idealisten, die auf die Naturwahrheit verächtlich herabsahen. Mit Ausnahme von Tieck waren sie in ihrer Bewunderung nicht ganz ehrlich. Daß ein feingebildeter Kenner wie A. W. Schlegel das Große und Poetische in Shakspeare ebenso gut herausfühlte, wie in der indischen, spanischen oder altdeutschen Poesie, unterliegt keinem Zweifel; daß er aber sein Kunstprincip in Shakspeare realisirt glaubte, das war zum wenigsten eine arge Selbsttäuschung. Der aufrichtige Novalis hat uns darüber einige sehr merkwürdige Mittheilungen gemacht.

„Shakspeare ist mir dunkler als Griechenland: den Spaß des Aristophanes verstehe ich, aber den Shakspeare's noch lange nicht. Shakspeare verstehe ich überhaupt noch sehr unvollkommen. — In Shakspeare wechselt durchaus Poesie mit Antipoesie, Harmonie mit Disharmonie ab, das Gemeine, Niedrige, Häßliche mit dem Romantischen, Höhern, Schönen, das Wirkliche mit dem Erdichteten, Pedantism mit Unnatur, und das ist mit dem griechischen Trauerspiel gerade der entgegengesetzte Fall. — Shakspeare's Werke und Gedichte gleichen ganz der Boccacci'schen und Cervantes'schen Prosa, ebenso gründlich, elegant, nett, pedantisch und vollständig .... Shakspeare war eine mächtige, buntkräftige Seele, deren Empfindungen und Werke wie Erzeugnisse der Natur das Gepräge des denkenden Geistes tragen und in denen auch der letzte scharfsinnige Beobachter noch neue Uebereinstimmungen mit dem unendlichen Gliederbau des Weltalls, Begegnungen mit spätern Ideen, Verwandtschaften mit den höhern Kräften und Sinnen der Menschheit finden wird. Sie sind sinnbildlich und vieldeutig, einfach und unerschöpflich, wie die Erzeugnisse der Natur, und es dürfte nichts Unpassenderes von ihnen gesagt werden können, als daß sie Kunstwerke in jener eingeschränkten, mechanischen Bedeutung des Worts seien. In Shakspeare's historischen Stücken ist durchgehends Kampf der Poesie mit der Unpoesie. Das Gemeine erscheint witzig und ausgelassen, wenn das Große steif und traurig erscheint. Das niedrige Leben wird durchgehends dem höhern entgegengestellt, oft tragisch, oft parodisch, oft des Contrastes wegen." *)

*) Novalis Werke, III. S. 164. 185. II. S. 183—184. — Man vergleiche Körner's Briefwechsel mit Schiller IV. S. 367: „Bei Shakspeare ist jede einzelne Scene ein besonderes Kunstwerk .... Die Einheit scheint mehr unvorsätzlich zu entstehen, indem der Charakter, der seiner Phantasie einmal lebendig vorschwebte, in einer Reihe von Scenen sich gleich blieb ... Was bei ihm Mangel an Ausbildung war, wird ihm von der Schlegel'schen Schule als höhere Stufe der Poesie angerechnet: das Chaotische soll absichtlich, soll das Gepräge eines freien Spiels seiner Phantasie sein, und von dieser Seite sucht man ihm nachzuahmen," u. s. w.

Friedrich Schlegel sprach sich über Shakspeare zuerst in einem Werke aus, wo man es am wenigsten erwarten sollte, in seiner Geschichte der griechischen Poesie (1797). Shakspeare ist ihm unter allen Künstlern derjenige, welcher den Geist der modernen Poesie überhaupt im Gegensatz zur griechischen am vollständigsten und am treffendsten charakterisirt. Er sagt allerlei Schönes über den Dichter, aber was er als Grundprincip aufstellt, stimmt doch mit dem Urtheil von Novalis im Wesentlichen überein.

Wer seine Poesie als schöne Kunst beurtheilt, der geräth nur in tiefere Widersprüche, je mehr Scharfsinn er besitzt. Wie die Natur Schönes und Häßliches durcheinander mit gleich üppigem Reichthum erzeugt, so auch Shakspeare. Keins seiner Dramen ist in Masse schön; nie bestimmt Schönheit die Anordnung des Ganzen. Die einzelnen Schönheiten sind, wie in der Natur, nur selten von häßlichen Zusätzen rein, und sie sind nur Mittel eines andern Zwecks; sie dienen dem charakteristischen oder philosophischen Interesse. Nicht selten ist seine Fülle eine unauflösliche Verwirrung und das Resultat des Ganzen ein unendlicher Streit. Mitten unter den heitern Gestalten unbefangner Kindheit oder fröhlicher Jugend verwundet uns eine bittre Erinnerung an die völlige Zwecklosigkeit des Lebens, an die vollkommne Leerheit alles Daseins. Nichts ist so widerlich, bitter, empörend, ekelhaft, platt und gräßlich, dem seine Darstellung sich entzöge, sobald es ihr Zweck bedarf. Nicht selten entfleischt er seine Gegenstände, und wühlt wie mit anatomischem Messer in der ekelhaften Verwesung moralischer Cadaver. Daß er den Menschen mit seinem Schicksale auf die freundlichste Weise bekannt mache, ist daher wohl eine zu weit getriebene Milderung. Ja eigentlich kann man nicht einmal sagen, daß er uns zu der reinen Wahrheit führe. Er giebt uns nur eine einseitige Ansicht derselben, wenn gleich die reichhaltigste und umfassendste. Seine Darstellung ist nie objectiv, sondern durchgängig manierirt .... Es giebt vielleicht keine vollkommenere Darstellung der unauflöslichen Disharmonie, welche der eigentliche Gegenstand der philosophischen Tragödie ist, als ein so grenzenloses Mißverhältniß der denkenden und der thätigen Kraft, wie in Hamlet's Charakter. Der Totaleindruck dieser Tragödie ist ein Maximum der Verzweiflung. Alle Eindrücke, welche einzeln groß und wichtig schienen, verschwinden als trivial vor dem, was hier als das letzte, einzige Resultat alles Seins und Denkens erscheint; vor der ewigen kolossalen Dissonanz, welche die Menschheit und das Schicksal unendlich trennt. —

Dieselben Ideen trägt Fr. Schlegel 1812 in seinen Vorlesungen über Literatur vor; diesmal natürlich mit einer erbaulichen Wendung.

Wäre es der einzige Zweck der dramatischen Dichtkunst, den Menschen und sein Dasein als ein Räthsel darzustellen, so würde Shakspeare nicht nur der Erste von Allen in dieser Kunst zu nennen, sondern es würde irgend ein anderer Alter oder Neuer auch nur von ferne ihm darin zu vergleichen

sein. Es hat aber meines Erachtens die dramatische Dichtkunst allerdings noch ein anderes und höheres Ziel. Sie soll das Räthsel des Daseins nicht blos darlegen, sondern auch lösen, sie soll das Leben aus der Verwirrung der Gegenwart heraus, und durch dieselbe hindurch bis zur letzten Entwicklung und endlichen Entscheidung hinführen. Dadurch greift ihre Darstellung ein in die Zukunft, und stellt uns die Geheimnisse des innern Menschen vor Augen .... Shakspeare's Sonette zeigen uns, daß er in den Dramen meistens gar nicht darstellte, was ihn selbst ansprach, oder wie er an und für sich war und fühlte, sondern die Welt, wie er sie klar und durch eine große Kluft von sich und seinem tiefen Zartgefühl geschieden, vor sich stehen sah .... Andere Dichter haben gestrebt, uns in einen idealischen Zustand der Menschheit wenigstens auf Augenblicke zu versetzen. Er stellt den Menschen in seinem tiefen Verfall, diese all sein Thun und Lassen, sein Denken und Streben durchdringende Zerrüttung mit einer oft herben Deutlichkeit dar.... Dabei schimmert die Erinnerung an die ursprüngliche Hoheit des Menschen, von der jene Gemeinheit nur ein Abfall ist, überall hindurch .... Aber selbst die jugendliche Liebesgluth erscheint nur als eine Begeisterung des Todes.... So ist dieser Dichter, der im Aeußern durchaus gemäßigt und besonnen, klar und heiter erscheint, bei dem der Verstand herrschend ist, der überall mit Absicht, ja man möchte sagen, mit Kälte verfährt und darstellt, seinem innersten Gefühl nach der am meisten tief schmerzliche und herb tragische unter allen Dichtern der alten und der neuen Zeit.

Man hat so viel Wesens von der Aufklärung gemacht, welche Shakspeare der deutschen, d. h. romantischen Kritik verdanke, daß es nöthig ist, auf diese widersprechenden Ideen hinzuweisen, um auch in dieser Beziehung etwas bescheidener zu werden. — Am unbefangensten in seiner Würdigung Shakspeare's war Tieck. Freilich muß man in seinen Urtheilen wie überhaupt in dem Wesen des Mannes zwei ganz getrennte Momente unterscheiden: bald überwiegt seine realistische Natur, bald die Abstraction und die Phrase. Das Letztere geschieht jedesmal, wo er Shakspeare als einen Künstler darzustellen sucht. So in mehrern seiner spätern Kritiken, so namentlich in den beiden Novellen, in denen die dichterische Würde Shakspeare's verherrlicht werden soll. Aber diese idealisirende Auffassung kommt nur ausnahmsweise bei ihm vor, eigentlich freute er sich, wie die alten Naturalisten, an der anscheinenden romantischen Verworrenheit des Dichters, an jenem Chaos von Scherz und Ernst, für welches er in seiner Theorie nicht die Lösung fand. Wie sehr er seinen Lieblingsdichter mißverstanden hat, zeigen seine eigenen Dramen. — In seiner Jugendarbeit „über die Behandlung des Wunderbaren bei Shakspeare" (1793) nahm er einen guten Anlauf; leider hatte er nie Stetigkeit genug, das verständig begonnene Werk folgerichtig durchzuführen. Die Laune bestimmt ihn, er sucht das Gesetz und die Nothwendigkeit in den gleichgültigen Umständen, und bei dem Großen, was Shakspeare geschaffen, giebt er die Analyse auf.

Das Willkürliche und Phantastische ist ihm wichtiger, als das Große, die schwächsten Versuche, z. B. Perikles, scheinen ihm den erhabensten Werken ebenbürtig, oder er behandelt sie vielmehr mit Vorliebe. Er glaubt die Formlosigkeit vollständig zu rechtfertigen, wenn er auf die damalige Einrichtung der Bühne hinweist, welche der Phantasie der Zuschauer mehr zumuthen konnte; mit der Vereinfachung der Maschinerie allein ist es nicht gethan. Wenn uns auch der fortwährende Wechsel der Decorationen nicht irrt, so vermissen wir doch häufig die Continuität der Handlung, und was die Griechen darüber aufgestellt haben, ist ein auf die Kenntniß der menschlichen Natur sehr weise berechnetes Gesetz, welches der tapfere Vorkämpfer gegen den falschen Classicismus der Franzosen, Lessing, in seinen eigenen Stücken sehr sorgfältig beobachtet hat. Ueberhaupt ist für die kritische Untersuchung der Shakspeare'schen Technik, bei der sich sehr wichtige Fragen ergeben würden, z. B. wie weit man mit Hintansetzung des Ereignisses die Scenen zur Hervorrufung von Stimmungen benutzen; wie weit man, ohne die Einheit der Handlung zu beeinträchtigen, in der Virtuosität des Charakterisirens gehen; wie weit man, um je nach dem augenblicklich beabsichtigten Effect widersprechende Voraussetzungen zu machen, die Phantasie täuschen darf u. s. w., von den englischen Kritikern immer noch mehr geleistet, als von den deutschen trotz aller Philosophie. Am wenigsten ist von unserer damaligen Kritik für die Feststellung des ethischen Inhalts gethan. Erfüllt von den Ideen einer absoluten, von dem Gesetz der Wirklichkeit losgelösten Kunst, verkannte sie in Shakspeare den gewaltigen sittlichen Ernst, der auch da sich geltend macht, wo er phantastisch zu spielen scheint. Dieses phantastische Spiel machte sie bei ihm zur Hauptsache und fand das Abbild ihrer eigenen Ironie, ihrer Freiheit von den Stoffen darin wieder. Sie hat den britischen Dichter ebensowenig vom historischen Standpunkt richtig gewürdigt, wie vom künstlerischen. Wer Shakspeare historisch verstehen will, muß von der weltbewegenden Kraft der Reformation durchdrungen sein, und dafür hatte die damalige Periode allen Sinn verloren.

Wie man von Sokrates sagt, er habe die Philosophie vom Himmel auf die Erde geführt, so hat die Reformation den Idealismus der Realität und das Gewissen dem Gemüth wieder erobert. Diesen protestantischen Geist hat kein Dichter so tief aufgefaßt, als Shakspeare. Die idealistische Schule ging auf das Entgegengesetzte aus: sie stellte, wie die katholische Kirche, das Ideal der Wirklichkeit entgegen. Shakspeare hat von innen heraus gearbeitet, seine Form war der nothwendige Organismus seiner Gedanken, während nach der neuen Doctrin die Kunstform das Erste ist, in welche dann sittliche Ideen und Charaktere nach Belieben hineingeworfen werden. Shakspeare hat freilich, wie jeder große Dichter, das Thatsäch-

liche zu Grunde gelegt. Sein Zweck war, durch Darstellung von Leidenschaften und Schicksalen das Gemüth zu erschüttern, aber sein Geist war so von der protestantischen Gesinnung erfüllt, daß er diese Leidenschaften und Schicksale nicht anders darstellen konnte, als vom Standpunkt des Gewissens. Die überlieferten Thatsachen nahmen unter seinen Händen eine sittliche Färbung an, die wir in seinen Quellen vergebens suchen würden. So viel Aeußerlichkeiten er auch darstellt, das ganze Interesse concentrirt sich in dem Gewissen der Charaktere, und dieses Gewissen ist zugleich der Geist des Schicksals, die Offenbarung Gottes, der nicht wie in der romanischen und katholischen Welt mit seinem Gesetz und seiner Macht das Gesetz der Erde widerlegt, sondern der sich im Gesetz der Erde realisirt. Dieses Gesetz kann freilich nicht so einfach, nicht so handgreiflich, so nach den Symbolen der abstracten Kunst zugeschnitten sein, wie der Supranaturalismus Calderon's, dafür erschöpft es tiefer den Sinn des Lebens und bringt eine höhere Kunstform hervor. Von dieser religiösen Tiefe haben die classischen und romantischen Idealisten keine Ahnung gehabt; sie sahen in dem Dichter nur das Dämonische, das Incommensurable, das mittelalterlich Dunkle, die Freiheit vom Gewöhnlichen und Alltäglichen, was in der That viel zu dem Zauber beiträgt, den er in uns hervorruft. Aber das Große bei Shakspeare ist, daß auch diese dämonische Kraft, die uns erschüttert, weil wir sie nicht auflösen können, in richtigem Verhältniß zu dem Gefühl steht, das der sittliche Inhalt in uns erweckt. Wir fühlen die Schauder einer höhern Welt, obgleich wir begreifen. Es ist der schwerste Irrthum der romantischen Schule, daß sie diesen Punkt so gänzlich verkannt hat. Die Poesie, namentlich die dramatische, kann für das Leiden und Handeln der Menschen nur dadurch unser Mitgefühl erregen, daß sie den einzelnen Fall mit den Gesetzen des uns angeborenen sittlichen Instincts in Verhältniß bringt.

Während so von allen Seiten das Fremde herbeigezogen wurde, um für Deutschland einen dramatischen Stil zu gewinnen, that Schiller in zwei rasch auf einander folgenden Tragödien einen neuen entscheidenden Schritt zur Durchführung seiner künstlerischen Principien. Mit der Ausarbeitung des Wallenstein war er in seiner Technik sichergestellt, und Maria Stuart und die Jungfrau von Orleans wurden in einer verhältnißmäßig sehr kurzen Zeit vollendet.

Die Aufführung der Maria Stuart in Weimar erfolgte einen Monat nach dem Macbeth, 14. Juni 1800. Der Enthusiasmus, den die beiden Dichter bei den Schauspielern erregt hatten, zeigte sich unter Anderm darin, daß die junge, schöne, bewunderte Caroline Jagemann, für welche Schiller die Rolle der Maria bestimmt hatte, sich erbot, die „ungünstigere"

der Elisabeth zu übernehmen, eben weil sie eine schwierigere war, und daß die junge Amalie Malcolmi die Kennedy gab. — Das Berliner Theater folgte am 8. Januar 1801.

Das Vorurtheil, Maria für die dankbarere Rolle zu halten, besteht noch immer, obgleich es für denjenigen, der sich durch den sinnlichen Reiz nicht blenden läßt, augenscheinlich ist, daß Elisabeth als die tragische Hauptperson gedacht werden muß. Wenn Schiller anders fühlte, so geschah das unter dem Einfluß der griechischen Schicksalsidee. Für unser Gefühl muß der dramatische Held wenigstens etwas dazu beitragen, sein Schicksal herbeizuführen. Maria ist aber ein willenloses Schlachtopfer, und würde kaum nach griechischen Begriffen bei dem Fortgang des Drama's stark genug betheiligt sein.

Denken wir uns Elisabeth als Hauptperson, so gewinnt der Verlauf des Stücks einen dramatischen Charakter, der ihm bei der gegenwärtigen Anlage fehlt. Zu Anfang des Stücks schwankt der Entschluß in ihrer Seele, für den Tod der Maria sprechen ebenso dringende Rücksichten als gegen denselben. Durch ein dazwischen liegendes Ereigniß, die persönliche Unterredung mit Maria, zu der sie sich verleiten ließ, um die Gegnerin zu demüthigen, die aber ins Gegentheil umschlägt, wird ihre Leidenschaft rege gemacht, und der Kampf in ihrem Innern ist entschieden. Der gleichzeitige Mordversuch giebt ihr Veranlassung, diesen Entschluß äußerlich zu rechtfertigen. Trotzdem ist ihre Vergangenheit noch stark genug, das Gebot der Milde und Humanität ihr einzuprägen, und so faßt sie einen halben Entschluß, der trotz feinster Berechnung immer dem Zufall einen Theil des Erfolgs in die Hand spielt. Indem nun ihr Wille in das Gebiet der Thatsachen übertritt und sich ihrer Macht entzieht, trifft sie der Rückschlag. Es zeigt sich, daß die Frucht, die sie frevelhaft begehrte, eine bittere ist und ihr ferneres Leben vergiftet. — Daß bei der wirklichen Aufführung dieser Eindruck keineswegs hervorgebracht wird, liegt an der Einseitigkeit der Färbung. Das Herz des Dichters ist entschieden auf Seiten der Königin von Schottland. Er hat sie mit aller Liebenswürdigkeit ausgestattet, deren sein Pinsel fähig war, während in dem Bilde ihrer großen Feindin kein einziger schöner, versöhnender Zug sich vorfindet; ja sie ist mit einem wahren Raffinement des Hasses gezeichnet. Diese Wendung ist so merkwürdig, daß sie eine nähere Untersuchung verdient.

Der Gegensatz zwischen Maria und Elisabeth ist kein blos individueller; es prägen sich in ihnen und ihren Umgebungen zwei widerstreitende Weltanschauungen aus, Protestantismus und Katholicismus. Andeutungsweise sind in Schiller's Tragödie die Wirkungen der Religion richtig getroffen: die katholische Kirche beschäftigt die Phantasie und läßt in der Erwartung des Wunders, welches das Gemüth mit seinem Gott ver-

söhnen soll, im Leben selbst der Leidenschaft freien Spielraum, während der Protestantismus Einheit und Integrität des Charakters und des Gemüths für den Lauf des ganzen Lebens gebieterisch verlangt. Dieser Gegensatz findet in der Rivalität der beiden Königinnen eine sehr glückliche Grundlage. Ein objectiver, oder was dasselbe heißt, ein gerechter Dichter, der sich zu seinem eigenen Glauben mit einer gewissen Freiheit verhält, würde auf beiden Seiten die Vorzüge und Schwächen herauszufinden wissen: er würde bei der strengen Einheit des Lebens und Geistes, welche der Protestantismus fordert, die Neigung zur Verschlossenheit und zur Heuchelei aufspüren und ebenso auf der andern Seite bei der Freiheit, welche die blos wunderbare Vermittelung mit Gott dem Gemüth läßt, die wildesten Ausbrüche der Leidenschaft und des Fanatismus zu erklären wissen. Bis soweit ist von Schiller der Gegensatz der beiden Gruppen, Elisabeth und Burleigh auf der einen, Maria und Mortimer auf der andern Seite, glücklich gefunden. Auch die versöhnenden Figuren fehlen nicht. Aber die Phantasie ist entschieden auf Seite des Katholicismus; hier wird Alles beschönigt, während in den Personen, welche die andere Weltanschauung repräsentiren, nur die Nachtseite von dem Wesen ihrer Religion erscheint. Diese ungerechte Unparteilichkeit ist nur aus der Natur der artistischen Bildung zu erklären, die den Schein über das Wesen setzte. Wir sollen uns von diesem schönen Spiel nicht täuschen lassen. Der englische Protestantismus ist zwar knorrig und rühmt sich der harten Eichenherzen seines Volks, aber der Pulsschlag dieses Herzens ist darum nicht weniger stark, weil er sich nicht in fieberhaften Sprüngen, sondern in ruhiger Gleichförmigkeit bewegt, und jene königliche Magdalene, welche das Gedicht zu einer Heiligen verklären möchte, ist eine trügerische Sirene, an ihren schönen Händen klebt verruchtes Blut.

Daß Schiller diesen Gesichtspunkt so ganz außer Acht gelassen hat, darf uns um so mehr Wunder nehmen, da er in einem bekannten Gedicht den Sieg des protestantischen England unter Elisabeth mit aufrichtiger Wärme gefeiert hat. Zu begreifen ist es wohl, da bei jener Begebenheit, wenn man sie aus dem historischen Zusammenhang reißt, das natürliche Gefühl sich auf Seite Mariens schlägt, und dies Gefühl mußte um so lebhafter in einer Zeit werden, wo der Schreck eines neuern Königsmordes die Welt durchschauerte. Auch durfte der Dichter die gerechte Empörung über einen Justizmord nicht abschwächen; allein der tragische Ernst seines Drama's wäre erhöht worden, wenn er den historischen Zusammenhang vermittelt und durch Motivirung der Unthat von Seiten des öffentlichen Gefühls uns über die nackte Nichtswürdigkeit der persönlichen Eifersucht hinweggeführt hätte. Elisabeth wurde nicht blos durch persönliche Motive, sondern durch ächte und sehr beherzigenswerthe Gründe der Staatswohlfahrt angetrieben, Mariens Tod zu wünschen. Noch war das

Andenken der blutigen Maria, die dem Moloch der alleinseligmachenden Kirche so zahlreiche und edle Opfer geschlachtet, in Aller Herzen, der Segen und das Glück, dessen sich England jetzt erfreute, war auf das verhängnißvollste bedroht, wenn Maria Stuart den Thron bestieg; und dies Ereigniß lag keineswegs außer dem Bereich der Möglichkeit. Die Dolche katholischer Meuchelmörder bedrohten das Leben der weisen Königin, und nach ihrem Tode war Maria die rechtmäßige Erbin. Der Dichter verschweigt uns diese Bedenken keineswegs, allein er malt sie nicht so ausführlich aus, daß sie sich unserer Einbildungskraft einprägen. Wir hören, wie das Volk alle Augenblicke Mariens Tod verlangt, wie Burleigh, der weise Staatsmann, mit aller Energie eines entschlossenen Charakters darauf dringt, allein wir erfahren nicht den Grund; ja der Letzte erscheint uns mit seinem unmotivirten Haß gegen Maria als ein einfacher Bösewicht, von dessen innern Beweggründen wir uns keine Vorstellung machen können.

Hier hatte der Dichter die schönste Gelegenheit, ohne das Recht des poetischen Gefühls zu beeinträchtigen, die Handlung aus dem Gebiet des gemeinen Verbrechens in das Gebiet sittlicher Conflicte zu übertragen. Er mußte in Burleigh den protestantischen Fanatiker zeichnen, der entweder von dem unmittelbaren Glauben seiner Kirche, oder auch von der Idee des Staatswohls so durchdrungen war, daß bei ihm, wie bei allen Fanatikern, der Zweck die Mittel heiligte; dem katholischen Enthusiasten Mortimer mußte der protestantische gegenübergestellt werden. Die Schilderung des Ersten ist ein Meisterstück und würde hinreichen, uns Grauen vor Rom zu erregen und den Abscheu des Volks begreiflich zu machen, wenn dieser nur einen ebenbürtigen Vertreter gefunden hätte. Die Schilderung Mortimer's wird jeden aufmerksamen Leser überführen, daß sowohl die Katholiken als die Protestanten, welche Schiller wegen dieses Drama's der Neigung zum Katholicismus bezüchtigen, sich täuschen. Die Geschichte seiner Bekehrung ist charakteristisch. Der junge Mensch entflieht den dumpfen Predigtstuben der Puritaner und zieht inmitten einer allgemeinen Wallfahrt nach Rom.

Wie ward mir, Königin!
Als mir der Säulen Pracht und Siegesbogen
Entgegenstieg, des Colosseums Herrlichkeit
Den Staunenden umfing, ein hoher Bildnergeist
In seine heitre Wunderwelt mich schloß!
Ich hatte nie der Künste Macht gefühlt:
Es haßt die Kirche, die mich auferzog,
Der Sinne Reiz, kein Abbild duldet sie,
Allein das körperlose Wort verehrend.
Wie wurde mir, als ich ins Inn're nun
Der Kirchen trat, und die Musik der Himmel

Herunterstieg, und der Gestalten Fülle
Verschwenderisch aus Wand und Decke quoll,
Das Herrlichste und Höchste, gegenwärtig,
Vor den entzückten Sinnen sich bewegte,
Als ich sie selbst nun sah, die Göttlichen,
Den Gruß des Engels, die Geburt des Herrn,
Die heilige Mutter, die herabgestiegne
Dreifaltigkeit, die leuchtende Verklärung u. s. w.

Was für Gründe, um einen Uebertritt zu motiviren! Der Jesuit, der ihn bekehrt, findet auch bald einen triftigern Grund. Er entzündet in ihm die Leidenschaft zu einem schönen Weibe, dessen Reiz durch die Glorie des Unglücks erhöht wird. Er weiht ihn in die Künste der Verstellung ein; er schickt ihn zum Morde der Frau aus, welche die Kirche als ihre größte Feindin betrachtete.

Ablaß ist uns ertheilt für alle Schulden,
Die wir begingen, Ablaß im voraus
Für alle, die wir noch begehen werden.

Mortimer zeigt sich dieses Zutrauens würdig; die Königin zu ermorden, hat er auf die Hostie geschworen, außerdem will er Alles umbringen, was irgend den Raub verrathen könnte, zuerst seinen Oheim, seinen zweiten Vater, er hat Erlaubniß, das Aergste zu begehen, und er will es begehen. In der Hitze spricht er dann auch den eigentlichen Grund aus: es ist die rührende Gewalt der göttlichen Schönheit, die ihn dem Beil des Henkers entgegentreibt, in der er etwas ganz Anderes sieht, als das leidende Weib.

Du bist nicht gefühllos;
Nicht kalter Strenge klagt die Welt dich an;
Dich kann die heiße Liebesbitte rühren,
Du hast den Sänger Rizzio beglückt,
Und jener Bothwell durfte dich entführen. — —
Du zitterest vor ihm, da du ihn liebtest!
Wenn nur der Schrecken dich gewinnen kann,
Beim Gott der Hölle! —
Erzittern sollst du auch vor mir! — —

Derselbe Mann stößt sich den Dolch ins Herz mit den Worten:

Maria, heilge, bitt' für mich
Und nimm mich zu dir in dein himmlisch Leben!

Nun male man sich aus, daß es diesem Mann und Seinesgleichen gelingt, Maria zu befreien, das bestehende Reich in Aufruhr zu bringen, den Protestantismus zu stürzen; man male sich ferner das Gefühl aus,

das diese Möglichkeit in der Seele eines aufrichtigen protestantischen Staatsmanns erregen mußte, und man wird sich die Figur Burleigh's richtiger vorstellen können, als sie der Dichter gezeichnet hat. An dem Charakter der Elisabeth dürfte wenig geändert werden; nur hätte der Dichter den scheußlichen Zug, den Versuch der sinnlichen Verführung Mortimer's, wegwischen sollen; er idealisirte ja sonst seine historischen Charaktere mit so viel Feinheit und Humanität. Ohnehin war in einem Stück, in welchem das Schlechte dominirt, die Hervorhebung positiver Momente auch aus ästhetischen Gründen wünschenswerth. Die Figur, welche den größten Raum im Stück einnimmt, Lord Leicester, ist von einer so widerwärtigen moralischen Unwürdigkeit, daß man nicht recht begreift, wie gerade Schiller dazu kam, eine so marklose Figur in ein tragisches Kunstwerk aufzunehmen, wenn ihn nicht etwa das Beispiel Weislingen's, Clavigo's rc. verführt hat.

Bei dem hinreißenden Zauber der Darstellung, der jedes Gemüth erschüttert und elektrisirt, hätte Schiller die Verpflichtung gehabt, diese andere Seite seines Gegenstandes schärfer hervorzuheben und der Phantasie durch den Verstand ein Gegengewicht zu halten. Schiller fühlte den Mangel, der darin liegt, daß Maria nichts dazu beiträgt, ihr Schicksal herbeizuführen oder auch nur zu beschleunigen. Ihre frühere blutige Schuld kann an der Sache nichts ändern, denn diese hat zum nachfolgenden Schicksal kein rechtliches Verhältniß. Dieses Verhältniß stellt der Dichter durch die Idee der katholischen Werkheiligkeit her, daß man durch ein unverschuldetes Leiden eine anderweitige Schuld büßen könne; und um diese wunderliche, dem protestantischen Gewissen widerstrebende Theorie glaublich zu machen, hat er, wie im Gang nach dem Eisenhammer, den Katholicismus mit einem Farbenreichthum geschildert, der lediglich aus künstlerischen Motiven hervorgeht. Aber man soll die sittlichen Motive nicht dem Kunstwerk zu Liebe ausklügeln, sondern aus ihnen heraus den Gegenstand empfinden. Nun waltete über dieser Idee noch eine eigene Ironie. Sie gipfelt in der Communionsscene, die zum Verständniß der Handlung ebenso nothwendig ist, als die Scene mit dem Großinquisitor in Don Carlos. Allein schon Goethe wurde nicht wohl dabei, der Hof untersagte die Scene mit Entschiedenheit, und sie wird seitdem fast überall ausgelassen; moralisch betrachtet, mit Recht, aber nicht zum Vortheil der innern künstlerischen Harmonie.

Nun ist trotz all dieser Ausstellungen die Maria Stuart ein so herrliches Kunstwerk, und auch technisch trotz des schwierigen Gegenstandes so meisterhaft gearbeitet, daß die deutsche Bühne es nicht entbehren kann; und hier ist es ein sehr günstiger Umstand, daß es den Darstellern vergönnt ist, durch leise, aber klar ausgesprochene Betonung einzelner Mo-

mente dem Dichter zu Hülfe zu kommen. Unsere Schauspielerinnen zeichnen in der Regel in Maria das leidende Weib, in der Verklärung des Martyriums und mit jenem Anstrich von Empfindsamkeit, zu welchem die Sprache vielfach Veranlassung giebt. Wer nun die Rachel in der Bearbeitung von Lebrun gesehen hat, wie sie gleich einer Penthesilea in tigerartige Wuth ausbricht, nachdem sie vorher als kalte königliche Marmorstatue ihren Feinden gelassen gegenübergestanden, wird in dieser, wenn auch manierirten Auffassung eine gewisse Berechtigung nicht verkennen. Soll Maria die Heldin der Tragödie sein, so muß während des Stücks in ihrer Seele irgend eine Bewegung vorgehen. Wenn sie schon in der ersten Scene mit der Welt abgeschlossen und sich in ihr Schicksal ergeben hat, ist sie kein Gegenstand einer dramatischen Entwickelung. Während des Stücks ist sie allerdings in der Lage, fortwährend Unrecht zu erleiden; aber diese Passivität, einseitig festgehalten, würde weder ein richtiges Bild von ihrem Charakter geben, noch den Forderungen genügen, die wir an die dramatische Bewegung stellen müssen. Maria Stuart hat in ihrer Jugend ein furchtbares Verbrechen begangen, und wenn sie auch in der Einsamkeit ihres Kerkers Muße genug gehabt, darüber nachzudenken und das Gefühl der Reue in sich zu nähren, so darf doch diese Vergangenheit nicht als blose historische Reminiscenz in das Stück hineinspielen, wir müssen in der Erscheinung der Königin begreifen, daß ihr Wesen etwas Dämonisches hat, welches ebenso die andern Menschen mit unwiderstehlicher Gewalt fesselt, als es sie selbst unter Umständen über alle Schranken der Vernunft und des Gesetzes hinausreißen kann. Wir müssen es begreifen, daß dieses Weib, von der Macht der Leidenschaft erfaßt, einen Mord hat begehen können. Sie soll allerdings unsere Theilnahme und unser Mitleid erregen, aber dieses Mitleid soll von einem geheimen Schauder begleitet sein. Die dämonische Macht der Schönheit ist eine verhängnißvolle Gabe; nicht blos der Haß führt ihr Schicksal herbei.

Da nun die Unterredung mit Elisabeth die einzige Scene ist, in der ihr inneres Wesen zum Vorschein kommt, so muß dieser Ausbruch mit aller Gewalt einer ursprünglich wilden Natur erfolgen. Wir müssen empfinden, daß sich zwei starke, unbändige Naturen gegenüberstehen, nicht blos das Opfer dem Schlächter; wir müssen in der frühern Resignation der Königin den stolzen Geist ahnen, der sich nur unwillig dem Joche beugt. Schiller hat dies im Einzelnen angedeutet, es kommt darauf an, diese Andeutungen in Zusammenhang zu bringen. Vor allen Dingen müssen die lyrischen Stellen im Garten nicht mit weicher Empfindung gesprochen werden, sondern mit dem heftigen Aufbrausen einer freiheitsdürstigen Seele, die sich lange mit Gewalt zurückgehalten hat.

Maria ist im ersten Act noch eine Andere, als im letzten. Sie hat

die Hoffnung der Befreiung noch nicht aufgegeben, sie ist noch immer geneigt, dieselbe durch Intriguen zu beschleunigen, und wenn sich der Gedanke ihrer frühern Uebelthaten wie ein schwarzer Schatten über ihre Seele breitet, so tritt dieser Schatten doch nur dann hervor, wenn sie mit ihrer Vertrauten allein ist: es ist eine Sache, die sie nach ihrer Ueberzeugung allein mit sich und mit Gott abzumachen hat. Den Richterstuhl, der ihr aufgedrängt werden soll, erkennt sie nicht an, und gegen ihre Verfolger zeigt sie nicht Resignation, sondern kalte Verachtung, die nur darum nicht in Vorwürfe übergeht, weil sie unter ihrer Würde sind. Ihr Geist ist gefangen, aber nicht gebrochen; er muß noch ein Mal in seiner ganzen Fülle sich zusammenraffen, um sich dann durch die Macht des Glaubens unbedingt vor Gott zu demüthigen und das ihm widerfahrene Unrecht als ein höheres Recht des Himmels hinzunehmen. Das Gespräch mit Elisabeth hat sie nicht niedergedrückt, es hat vielmehr ihrem Zorn und Stolz Gelegenheit gegeben, endlich einem ebenbürtigen Gegner gegenüber mit Freiheit und Leidenschaft auszudrücken, was ihr Gemüth so lange gepeinigt, und sie, die äußerlich Unterdrückte, fühlt sich als die Siegerin. Die Demüthigung erfolgt erst in der Scene mit Mortimer, deren vernichtendes Entsetzen nicht stark genug ausgedrückt werden kann. Maria fühlt, daß sie in den Augen ihres leidenschaftlichen Verehrers noch tiefer steht, als in den Augen ihrer erbitterten Feindin. Die Letztere entlehnt die Vorwürfe gegen das frühere Leben der Maria nur ihrem Haß, und Maria darf sich mit dem vollen Stolz einer Königin dagegen erheben; gegen den feurigen Liebhaber, der in ihr nur das Weib sieht, fruchtet dieser Stolz nicht, und sie bricht in sich selbst zusammen durch das demüthigende Gefühl, daß ihre Sünde auch ihre äußerliche Würde befleckt hat.

Aus dem männlichen Charakter des Wallenstein war nun Schiller auf das Gebiet der Heroinen übergegangen und hatte sich auch darin Goethe genähert. Die Jungfrau von Orleans verfolgte siegreich die Bahn der schottischen Königin.

Der Hof von Weimar, an die Pucelle gewöhnt, wußte sich in Schiller's Auffassung nicht recht zu finden; der Dichter selbst hielt sie im Anfang für unaufführbar. Iffland bewies das Gegentheil, schon den 23. November 1801 brachte er das Stück auf die Bühne, in einer Ausstattung, welche an Glanz die der Johanna von Montfaucon bedeutend übertraf. Friederike Unzelmann, welche die letztere Rolle geschaffen, spielte auch die Jungfrau. „Die Pracht und der Aufwand unserer Darstellung“, schreibt Zelter an Goethe, September 1803, „ist mehr als kaiserlich; der vierte Act ist mit mehr als 800 Personen besetzt, und Musik und alles Andere mit inbegriffen, von so eclatanter Wirkung, daß das Auditorium jedes Mal in Ekstase geräth. Daß das italienische große Hoftheater dadurch in die größte

Verlegenheit geräth, indem es nun gar nichts mehr übrig behält, die Augen auf sich zu ziehen, können Sie denken." — Dies Mal war also Berlin mit gutem Beispiel vorangegangen; in Weimar wurde die Jungfrau erst am 23. April 1803 aufgeführt.

In Form und Inhalt ist das neue Stück dem deutschen Leben noch mehr entfremdet, als die Maria; die Romantik der Ueberlieferung ist zum Behuf einheitlich künstlerischer Abrundung noch gesteigert worden. Inspirationen und Gesichte liegen an sich nicht außerhalb des Kreises der Natur. Der Gedanke eines göttlichen Berufs konnte in der keuschen träumerischen Seele einer einsamen Jungfrau sich wohl zu einer Vision gestalten, und die Erscheinung dieser gottbegeisterten Seherin konnte in Zeiten, wo die materiellen Mittel zum Kampf vorhanden waren, und nur die Elasticität fehlte, die zum Entschluß nöthig ist, wohl wie ein Wunder wirken. Allein Schiller hat nicht nur das Wunderbare unnöthig gehäuft, indem er die Jungfrau gleichsam magnetisch die geheimsten Traumgedanken des Königs aus der Ferne durchschauen läßt, sondern er hat dem sittlichen Conflict ein supranaturalistisches Motiv zu Grunde gelegt, was wir nur vergessen, so lange die wunderbare Gewalt der Darstellung uns gefangen hält.

Der Gemüthszustand der Jungfrau, welche durch eine Vision aus dem gewöhnlichen Kreise ihres Lebens herausgedrängt und in eine der Natur ihres Geschlechts widersprechende Idee verzückt wird, in die Idee, daß sie in sich jedes Mitleid und jede zartere Regung ausrotten müsse, um ein reines Gefäß der Gottheit zu bleiben; und die von dieser Idee so tief durchdrungen ist, daß sie die erste natürliche Regung in ihrem Busen als eine Sünde empfindet: — ein solcher Gemüthszustand ist ein excentrischer und kann von uns nicht unmittelbar mitempfunden werden; wir können ihn uns nur durch psychologische Motivirung erklären. Diese Motivirung hat der Dichter unterlassen.

Jene transscendente sittliche Idee ist der Mittelpunkt der Tragödie. Nicht der Mittelpunkt des epischen Theils, der Schlachten u. s. w., aber desjenigen, was das Drama macht, der Entwickelung des Verhältnisses von Schuld und Schicksal. Die andern unbeantworteten Fragen hängen sich daran. Wir erfahren z. B. nicht, warum die heilige Jungfrau so leidenschaftlich für die Franzosen gegen die Engländer Partei nimmt, und es ist ein Symptom der Weimarer Bildung, daß dieser Unterschied in einer Zeit gemacht wurde (1801), wo die Franzosen Deutschland räuberisch bekriegten, und die ruhmgekrönte Fahne Englands für Deutschland aufgepflanzt wurde.

Daß jene räthselhaften und nur individuell begreiflichen sittlichen Voraussetzungen uns nicht bewiesen, d. h. nicht individuell erläutert, und ebenso wenig in eine höhere, d. h. deutlichere sittliche Idee aufgelöst werden, sondern sich ohne weiteres als gültig und zu Recht bestehend ankündigen,

stellt jene Tragödie in die Reihe der romantischen. Sie ist unclassisch: denn die reine Kunst fordert unbedingte Wahrheit, eine Wahrheit, die überall erkannt, begriffen und nachempfunden werden muß, wo es frei denkende und frei empfindende Menschen giebt, nicht eine gebrochene, durch individuelle Stimmungen vermittelte Wahrheit; sie ist ferner unprotestantisch: denn sie stellt die Einbildungskraft über das Gewissen. Aber Schiller unterscheidet sich von Calderon dadurch, daß der Letztere mit seinen wundersamen, zuletzt auf einer wilden Bigotterie beruhenden Voraussetzungen nur uns, die Protestanten des 19. Jahrhunderts, in Erstaunen setzt; nicht seine Zeitgenossen, nicht sein Volk; und daß er darum mit sich selbst einig ist, während bei Schiller fortwährend die moderne Bildung durchblickt.

Das Schicksal der Jungfrau an sich ist tragisch, d. h. es enthält eine innere Nothwendigkeit und eine höhere Wahrheit. Die Hirtin, aufgewachsen in den religiösen, naiv exaltirten Vorstellungen ihres Volks, zugleich in dem dunkeln, aber energischen Haß gegen den Nationalfeind, in ihrer Einsamkeit zu sinnig-schwärmerischen Gedanken, d. h. zum Umgang mit Geistern geneigt, kann sehr wohl zu einer Erscheinung der Heiligen kommen, die ihr aufgiebt, die Feinde ihres Gottes zu vernichten. Da sich nun zugleich das Gefühl damit verbindet, daß sie ein solcher Beruf aus ihrer Natur heraustreiben muß, so wird die Idee einer excentrischen Verpflichtung, einer gesteigerten Sittlichkeit, die allein diesen Bruch mit der Natur sühnen könne, sich sehr bald daran knüpfen, und es ist natürlich, daß der katholischen Jungfrau diese gesteigerte, spiritualistische Sittlichkeit in der Form der Keuschheit aufgeht. Nur die Himmelsbraut kann ein würdiges Werkzeug der Mutter Gottes sein. — Nun ist die That vollbracht, der latente Enthusiasmus der Nation, der nur eines zündenden Funkens bedurfte, um ins Leben zu treten, hat diesen Funken in der Erscheinung der Jungfrau gefunden und nachher mit selbstständiger Kraft seine Befreiung vollendet. Ueberlebt die Jungfrau den Tag des Sieges, der ihre ausschließliche Bestimmung war, so wird jenes anomale Verhältniß eintreten, daß eine Prophetin, eine Heilige vorhanden ist, die keine Wunder mehr thut; der Rausch der Begeisterung hat sich verloren und zieht eine Reaction nach sich: das Volk wird mißtrauisch gegen seinen eigenen Glauben, gegen seinen Abgott, der keine unmittelbare Gewalt mehr entfaltet, es begreift nicht mehr, denn es ist nicht mehr im Rausch, wie jene wunderbaren Wirkungen eines schwachen Geschöpfs mit rechten Dingen zugehen konnten. In einem Zeitalter, das allein eine ähnliche Geschichte möglich macht, wird das Mißtrauen sich bald in Entsetzen verwandeln, man wird die früher angebetete Jungfrau als Hexe verbrennen. — Es ist ferner natürlich, in dem Wesen der Seele begründet, und eine höhere tragische Ironie, daß sich diese äußerliche Reaction auch innerlich in dem Geist der Heldin nachbildet. In ihrer Erhebung

liegt ein Bruch mit ihrer ursprünglichen Natur, eine wenn auch unfreiwillige Schuld; es sprechen zwei Geister in ihrer Brust, von denen der eine den andern nicht versteht. Sobald die Exaltation, die nicht über eine gewisse Zeit dauern kann, vorüber ist, wird diese Selbstentzweiung als Schmerz empfunden. Der Schmerz gestaltet sich in einem religiösen Gemüth als Gefühl der Schuld, und es ist ein sehr begreiflicher Proceß, daß dieses Gefühl zum ersten Mal lebhaft hervortritt, wenn die Natur sich gegen den spiritualistischen Beruf geltend macht, wenn das Gebot nicht ausreicht, die Stimme des Herzens zum Schweigen zu bringen: wenn also gegen die vermeintliche Pflicht der Keuschheit die erste Liebe sich empört. Die Täuschung liegt dann nahe, den Umschlag der öffentlichen Meinung als eine Folge dieser vermeintlichen Schuld, als Strafe Gottes zu betrachten. Diese Strafe trifft aber eigentlich nicht das verletzte spiritualistische Gebot, sondern die verletzte Natur.

Johanna hat über das Schreckliche ihres Berufs, schon während ihrer Exaltation, ein dunkles Bewußtsein. Man vergegenwärtige sich lebhaft die Scene mit Montgomery. Die Tödtung dieses Knaben soll uns mit Schauder erfüllen, mit Schauder vor der geheimnißvollen Macht, die in der Jungfrau waltet, und gegen die das natürliche Gefühl Sünde ist, und zugleich mit vorahnendem Schauder vor der Unnatur eines Berufs, der das Weib sich selber entfremdet. Diese Scene wegzulassen, ist eine ebenso völlige Verkennung der poetischen Idee, wie die Weglassung des Großinquisitors im Don Carlos.

— tödtlich ist's, der Jungfrau zu begegnen.
Denn dem Geisterreich, dem strengen, unverletzlichen,
Verpflichtet mich der furchtbar bindende Vertrag,
Mit dem Schwert zu tödten alles Lebende, das mir
Der Schlachten Gott verhängnißvoll entgegen schickt....
Nicht mein Geschlecht beschwöre! Nenne mich nicht Weib!
Gleichwie die körperlosen Geister, die nicht frein
Auf ird'sche Weise, schließ' ich mich an kein Geschlecht
Der Menschen an, und diesen Panzer deckt kein Herz.

Und wenn nun das Herz dennoch ein Mal sprechen sollte! schon die Vorstellung flößt ihr Entsetzen ein:

Der Männer Auge schon, das mich begehrt,
Ist mir ein Grauen und Entheiligung...
Darf sich ein Weib mit kriegerischem Erz
Umgeben, in die Männerschlacht sich mischen?
Weh mir, wenn ich das Rachschwert meines Gottes
In Händen führte und im eitlen Herzen

Die Neigung trüge zu dem ird'schen Mann!
Mir wäre besser, ich wär' nie geboren!

Fast ist das letzte Ziel ihrer Aufgabe erreicht, da schaudert vorahnend die Natur in ihr noch einmal zusammen, das Gespenst ihres Gewissens, der schwarze Ritter, ruft ihr zu, zu fliehen; es erinnert sie gewaltsam an den magischen Kreis der übersinnlichen Welt, vor deren Gebot man zittert, ohne es zu verstehen; sie verschmäht die Warnung, und mit dem zündenden Strahl der ersten Liebe — der Liebe zu einem Feind! — geht ihr ein schreckliches Licht über ihre Schuld auf.

Unglückliche! ein blindes Werkzeug fordert Gott;
Mit blinden Augen mußtest du's vollbringen!
Sobald du sahst, verließ dich Gottes Schild.

Sie ist sehend geworden, sie sieht auch mit Schrecken in ihre Vergangenheit zurück. Sie erinnert sich der harten, stolzen Ueberhebung gegen ihre Familie. Mit der Wiederkehr des Bewußtseins, daß sie ein Weib ist, tritt die Erinnerung an jene alten, früher vernachlässigten Verhältnisse als geheime Selbstanklage hervor, und wenn in jener im höchsten tragischen Stil ausgeführten Scene, wo die Jungfrau auf dem Gipfel des Ruhmes durch die furchtbare Anklage des Vaters getroffen wird, der Himmel mit Donner und Blitz für diese Anklage ein Zeugniß ablegt, so ist das die Stimme der beleidigten Natur, die man nicht ungestraft verletzt. Johanna schweigt zu der Anklage ihres Vaters, die in der Form unbegründet ist, angeblich weil sie dieselbe als Strafe für ihre, das Gebot der Heiligen übertretene Empfindung hinnehmen will, in Wahrheit aber, weil sie anfängt, in sich zu gehen, an sich zu zweifeln, und darum von der unerwarteten, aber doch vorempfundenen Anklage niedergedrückt wird, ohne sie ganz zu verstehen. Wenn Thiebault im Prolog sagt:

— — das Herz gefällt mir nicht, das streng und kalt
Sich zuschließt in den Jahren des Gefühls — —
— — das deutet
Auf eine schwere Irrung der Natur — —

so ist dieser Vorwurf bis zu einem gewissen Grade gerecht, und daß sie das dunkel fühlt in dem Augenblick, wo sie die Einheit ihrer erhöhten Stimmung verloren hat, das drückt sie in der schweren Stunde der Prüfung nieder. Ein tiefer Schauder erfaßt sie vor dem Blut, das sie vergossen, das sie nicht vergießen durfte, wenn sie ein Weib war; und daß sie ein Weib ist, weiß sie jetzt. Als gotterfüllte Heilige ging die Jungfrau ganz in die Abstraction ihrer Pflicht auf; sie fühlte den innern Widerspruch ihres Wesens nicht, den ihr Vater richtig erkannte. Als liebendes

Weib dagegen erkennt sie mit Schrecken ihre dämonische Doppelnatur, und der Fluch des Vaters ist nur der äußere Ausdruck des Entsetzens, das sie vor sich selber empfindet. — Zwar ermannt sie sich später in einer neuen Exaltation — und die Berechtigung dieser Exaltation spricht sich namentlich in dem sehr sinnreich erfundenen Gegensatz der Jungfrau, in Talbot, aus, der in dem Trotz auf die Ueberlegenhrit seines Verstandes und seiner Kraft die Macht des Glaubens verleugnet und in diesem Unglauben schmählich zu Grunde geht — die Exaltation, die im Augenblick der Noth Frankreichs wiederkehrt und dadurch ihre Vergangenheit sühnt, steigert sich sogar bis zum Wunder; aber nur, um ihr einen schönen Tod zu geben, von den siegreichen Fahnen ihres Vaterlands umweht.

Alle diese Momente eines tragischen Geschicks sind in Schiller's Tragödie zwar angedeutet, aber nicht ausgeführt. Die innere Umwendung ihrer Stimmung ist zu melodramatisch gehalten, verschwimmt zu sehr in dem Klingklang schöner Verse, um uns mit der Gewalt einer unmittelbaren Wahrheit zu erschüttern. Für uns bleibt Alles Räthsel und Wunder, unsere Phantasie wird hingerissen, unser Herz bleibt stumm. Aber wir müssen die hohe Kraft der Poesie bewundern, die aus dieser Romantik ein Bild gemacht hat: am glänzendsten in den Scenen, die sich auf reale Zustände beziehen. Man merkt in den Schlachtscenen zwar Shakspeare heraus, aber das Vorbild darf sich der Nachahmung nicht schämen. Die Schilderung der Landesnoth, die nur durch ein Wunder gelöst werden kann, ist unübertrefflich; die Steigerung des Affects, bis er mit dem höchsten Ausbruch schließt, ebenso vollendet, als die Färbung des mittelalterlich-romantischen Kriegslebens. Diese lebendige Schilderung des Wirklichen hebt die übersinnliche Macht um so glänzender hervor, und wenn es dem Dichter nicht ganz gelungen ist, das Wunder real darzustellen, so schimmert doch in dieser Region, wo die Wirkung von der Ursache nicht bedingt wird, verklärend der Geist eines höhern Rechts durch. —

Zwei so glänzende Leistungen gaben der idealen Schule eine neue Sicherheit. Fortan konnten die Führer derselben mit Plan und Folge zu Werke gehen. Goethe hat uns über das, was er mit dem Theater beabsichtigte, nicht im Unklaren gelassen, und wenn wir die wirklichen Aufführungen nicht mehr vor Augen haben, so ist uns doch verstattet, den Sinn derselben vollständig zu prüfen. In den Regeln für Schauspieler aus dem Jahre 1803 (Bd. 35, S. 435—459) hat er über die Classicität der Aufführung Vieles zusammengestellt, was noch immer Beherzigung verdient, dabei aber auch Manches, was den Gegensatz zwischen der idealen Welt des Schauspiels und der wirklichen Welt auf die Spitze treibt. Um den Schauspieler in seiner Aussprache, Declamation, Haltung und Geber-

den vollständig von den Gewohnheiten der bürgerlichen Welt zu trennen, zwang man ihn, sich bei jedem neuen Stück in eine neue Weltanschauung zu versetzen.

Ist die Vielseitigkeit des Schauspielers wünschenswerth, so ist es die Vielseitigkeit des Publicums ebenso sehr. .... Die Mode bewirkt eine augenblickliche Gewöhnung an irgend eine Art und Weise, der wir lebhaft nachhängen, um sie alsdann auf ewig zu verbannen. Mehr als irgend ein Theater ist das deutsche diesem Unglück ausgesetzt .... Unsere Literatur hatte Gott sei Dank noch kein goldenes Zeitalter, und wie das Uebrige, so ist unser Theater noch erst im Werden. .... Wer darauf denken dürfte, eine gewisse Anzahl vorhandener Stücke auf dem Theater zu fixiren, müßte vor allen Dingen darauf ausgehen, die Denkweise des Publicums, das er vor sich hat, zur Vielseitigkeit zu bilden. Diese besteht hauptsächlich darin, daß der Zuschauer einsehen lerne, nicht eben jedes Stück sei wie ein Rock anzusehen, der dem Zuschauer völlig nach seinen gegenwärtigen Bedürfnissen auf den Leib gepaßt werden müßte. Man sollte nicht gerade immer sich und sein nächstes Geistes-, Herzens- und Sinnesbedürfniß auf dem Theater zu befriedigen gedenken, man könnte sich vielmehr öfters wie einen Reisenden betrachten, der in fremden Orten und Gegenden, die er zu seiner Belehrung und Ergötzung besucht, nicht alle Bequemlichkeit findet, die er zu Hause seiner Individualität anzupassen Gelegenheit hatte. (Bd. 35, S. 346.)

Es ist auffallend, wie Goethe zwei Begriffe, die er sonst so streng auseinanderhält, in dieser wichtigen Frage völlig verwechselt: Manier (Mode) und Stil. Vor der Manier hat sich das Theater zu hüten, ohne einen ausgesprochenen Stil aber wird nie ein wirkliches Nationaltheater möglich sein. Die Griechen, die Engländer, die Spanier, die Franzosen haben in der classischen Zeit ihrer Dichtung einen vollkommen ausgeprägten Stil gehabt, wobei doch der individuellen Bewegung die größte Freiheit verstattet wurde. Das Gefühl für die Form wird nicht, wie Goethe meint, durch vielseitige Empfänglichkeit für alle möglichen Formen, sondern durch Festhaltung einer bestimmten Form genährt. Schauspieler, die bald in Trimetern, bald in Calderonischen Reimverschlingungen sich vernehmen lassen müssen, werden bald ganz gegen den Sinn der Dichtung die Form als etwas für sich Bestehendes betrachten und ihre Kunstübung theilen, und während bei einer classischen Dichtung die Form das natürliche Gewand ist, das sich dem Inhalt leicht und gefällig anschmiegt, wird bei dieser falschen Vielseitigkeit ein doppeltes Studium verlangt, dessen eine Seite mit der andern nicht zusammenhängt. — Noch schlimmer ist es mit der Verwirrung der zu Grunde gelegten sittlichen Anschauungen. Ein rein ästhetischer, d. h. von den Voraussetzungen des realen Gefühls getrennter Eindruck kann vielleicht durch die Musik und die bildenden Künste hervorgebracht werden, obgleich auch hier die nationalen Voraussetzungen

sich als sehr mächtig erweisen, aber nimmermehr im Theater. Unsere Theilnahme, Rührung, Erschütterung wird, wenn wir handelnde und reflectirende Menschen vor uns sehen, durch unser Urtheil bedingt, und den Maßstab dieses Urtheils müssen wir fertig ins Stück mitbringen, weil wir während desselben keine Zeit haben, uns Grundsätze zu bilden. Wenn wir Calderon oder Corneille oder Euripides, oder auch die indischen Dichter lesen, so können wir bei genügender Vorbildung gar wohl von unsern eigenen Gefühlen abstrahiren, uns in die Gefühlsweise des fremden Dichters versetzen und dessen Kunstwerth objectiv feststellen. Bei der unmittelbaren Theilnahme des Gemüths dagegen, welche auf dem Theater erforderlich ist, wäre so etwas unmöglich; und wenn es durch einen künstlerischen Despotismus, wie man ihn in Weimar ausübte, dennoch anscheinend durchgesetzt wird, so ist damit dem Theater die nothwendige Basis entzogen und ein schmählicher Verfall vorbereitet.

Ferner ist zu bemerken, daß Goethe in seinen Ansichten doch nicht consequent war. Auf der einen Seite bestimmte ihn der Einfluß Schiller's, der sich selber eine bestimmte Kunstform angeeignet, sich ein bestimmtes Kunstideal vorgestellt hatte; auf der andern der Einfluß der Romantiker, die vor keiner Consequenz zurückscheuten und in der That den Grundsatz aufstellten, man müsse durch treue Wiederaufnahme der Form dem deutschen Publicum die fremdartige Atmosphäre in gelehrter Strenge versinnlichen. Die Stücke wurden dennoch umgearbeitet, aber ohne ein festes Vorbild. Wäre Schiller damals nicht selbst in einem Zustand des Schwankens gewesen, so hätte sein mächtiger Wille seinen fügsamen Freund mit fortgerissen; aber der Bearbeiter der Turandot hatte keine Veranlassung, allzu eifrig gegen die Aufführung des Alarkos aufzutreten. — Ueber die Aufführung der Turandot (Weimar, 30. Januar 1802; Berlin, 5. April 1802) müssen wir wieder Goethe vernehmen (Bd. 35, S. 347).

> Der Deutsche ist überhaupt ernsthafter Natur, und sein Ernst zeigt sich vorzüglich, wenn vom Spiel die Rede ist, besonders auch im Theater. Hier verlangt er Stücke, die eine gewisse einfache Gewalt über ihn ausüben, die ihn entweder zu herzlichem Lachen oder zu herzlicher Rührung bewegen .... Was uns betrifft, so wünschen wir freilich, daß wir nach und nach mehr Stücke von rein gesonderten Gattungen erhalten mögen, weil die wahre Kunst nur auf diese Weise gefördert werden kann; allein wir finden auch solche Stücke höchst nöthig, durch welche der Zuschauer erinnert wird, daß das ganze theatralische Wesen nur ein Spiel sei.... Als ein solches Stück schätzen wir Turandot.... Es ist freilich ursprünglich für ein geistreiches Publicum geschrieben.... Könnte es aber irgendwo in seinem vollen Glanz erscheinen, so würde es gewiß eine schöne Wirkung hervorbringen und Manches aufregen, was in der deutschen Natur schläft. So haben wir die an-

genehme Wirkung schon erfahren, daß unser Publicum sich beschäftigt, — — selbst Räthsel auszudenken. —

Hätte man gewagt, den alten Gozzi ungefähr in derselben Weise auf die Bühne zu bringen, wie er selber seine Stücke gedacht hat, so wäre wenigstens eine Art von Wirkung nicht ausgeblieben, obgleich die Masken doch eigentlich ganz italienisch gedacht sind und zu der Gewohnheit unserer deutschen Fastnachtspiele nicht stimmen wollen. Wenn man aber durch den Ernst und die Idealität der Sprache das Publicum in die Tragödie einführt und ihm trotzdem zumuthet, es solle sich das Ganze als einen Fastnachtschwank denken, so wird es verstimmt werden und die Absicht des Dichters wird verfehlt sein. — Schiller's Autorität stand damals schon zu fest, als daß das Publicum sich ernsthaft dagegen aufgelehnt hätte. Bei der Aufführung des Schlegel'schen Alarkos dagegen, 29. Mai 1802, brach es bei der ungeheuren Absurdität der Voraussetzungen, die als bitterer tragischer Ernst genommen werden sollten, in ein schallendes Gelächter aus, das Goethe nur durch die laute Erklärung beschwichtigte, er werde jeden Lacher hinauswerfen lassen. Schiller hatte er ein paar Tage vorher geschrieben, es käme auf den Erfolg beim Publicum gar nichts an, die Hauptsache wäre, daß man sich selber davon überzeugte, wie sich diese äußerst obligaten Versmaße auf der Bühne ausnähmen. — Man sieht, daß es nicht immer ein realer Gewinn für das Theater ist, wenn es durch eine souveraine Gewalt geleitet wird.

Wichtiger wurde die Erweiterung des Theaters nach einer andern Seite hin. Am 2. Januar 1802 wurde A. W. Schlegel's Jon, am 15. Mai Goethe's Iphigenie aufgeführt, beide Rollen von Caroline Jagemann; und so mußte denn der Bürger von Weimar auch einmal nach Griechenland wandern.

Von dem sinnlichen Theil des Jon konnte man sich die beste Wirkung versprechen, denn in den sechs Personen war die größte Mannigfaltigkeit dargestellt. Ein blühender Knabe, ein Gott als Jüngling, ein stattlicher König, ein würdiger Greis, eine Königin in ihren besten Jahren und eine heilige bejahrte Priesterin. Für bedeutende, abwechselnde Kleidung war gesorgt und das durch das ganze Stück sich gleich bleibende Theater zweckmäßig ausgeschmückt. Die Gestalt der beiden ältern Männer hatte man durch schickliche Masken ins Tragische gesteigert, und da in dem Stücke die Figuren in mannigfaltigen Verhältnissen auftreten, so wechselten durchaus die Gruppen dem Auge gefällig ab und die Schauspieler leisteten die schwere Pflicht um so mehr mit Bequemlichkeit, als sie durch die Aufführung der französischen Trauerspiele an ruhige Haltung und schickliche Stellung innerhalb des Theaterraums gewöhnt waren. Die Hauptsituationen gaben Gelegenheit zu belebtern Tableaux, und man darf sich schmeicheln, von dieser

Seite eine meist vollendete Darstellung geliefert zu haben.... Uebrigens ist das Stück für gebildete Zuschauer, denen mythologische Verhältnisse nicht fremd sind, völlig klar, und gegen den übrigen weniger gebildeten Theil erwirbt es sich das pädagogische Verdienst, daß es ihn veranlaßt, zu Hause wieder einmal ein mythologisches Lexicon zur Hand zu nehmen und sich über den Erichthonius und Erechtheus aufzuklären..... Blos dadurch, daß unsere Lage erlaubt, Aufführungen zu geben, woran nur ein erwähltes Publicum Geschmack finden kann, sehen wir uns in den Stand gesetzt, auf solche Darstellungen loszuarbeiten, welche allgemein gefallen. (Bd. 35, S. 343.) —

Aber das auserwählte Publicum fällt nicht gerade mit dem „gebildeten" zusammen; man kann sehr gut von dem Erichthonius unterrichtet sein, ohne ein Urtheil über das Theater zu haben. Wenn übrigens ein Gelehrter, z. B. Böttiger, in solchen Dingen widersprach, so wurde er ebenso kurz abgefertigt, wie der Pöbel. Es kam Goethe hier, wie bei dem Alarkos, vorzugsweise darauf an, die Mitarbeiter des Freimüthigen durch Begünstigung der Gebrüder Schlegel zu ärgern. — Was den Jon betrifft, so muß zunächst auffallen, daß Schlegel, der den Euripides so tief unter Aeschylus und Sophokles herabsetzt, sich dennoch mit seiner Bearbeitung an den Erstern gewagt hat. Es lag wohl doch das geheime Gefühl dabei zu Grunde, daß die dramatische Form des Euripides nicht blos den Gewohnheiten unsers Theaters (denn danach fragte man in der idealen Schule von Weimar nicht), sondern dem Begriff der theatralischen Kunst überhaupt näher kam. Zum Theil mochte allerdings auch dabei das Beispiel von Schiller und Goethe mitwirken (Iphigenie in Tauris, in Aulis, Phönizierinnen), sowie die damals auf dem Weimarer und andern Theatern versuchte Wiederherstellung des französischen Classicismus.

In der äußern Behandlung des Stoffs ist Goethe's Iphigenie das Vorbild. Der Trimeter ist mit Ausnahme einiger Stellen von erhöhter Stimmung dem fünffüßigen Jambus gewichen, der Chor ist weggefallen, von den übrigen tragischen Versmaßen der Griechen ist nur der trochäische Tetrameter und das anapästische Maß in Anwendung gebracht, beide durchaus dem Geiste unserer Sprache angemessen. Was das Letztere betrifft, so hat nach unserer Ueberzeugung Schlegel das Verhältniß des griechischen zum deutschen Maß nicht richtig aufgefaßt; die Ersetzung des Anapäst durch den Daktylus mit dem Accent auf der ersten Kürze ist in Deutschland nicht nachzubilden und giebt dem ganzen Maße eine durchaus unangemessene Färbung. — Die Sprache erinnert zwar an den Ton des griechischen Drama's, aber sie ist zugleich ein reines und elegantes Deutsch. Die scenischen Veränderungen, die mit dem Euripides vorgenommen sind, können fast durchweg als Verbesserungen betrachtet werden, obgleich das zu Grunde liegende Bestreben, das Alterthum perspectivisch zu malen, d. h. so,

daß die uns fremden Farben und Linien am auffallendsten hervorgehoben werden (so z. B. die außerordentlich gelungene Schilderung von der Höhle des Trophonius), eigentlich dem Zweck des Drama's ganz zuwider ist. Wo Schlegel frei arbeitet, hat er im Ganzen den Ton schöner Leidenschaft getroffen.

Aber wie unendlich steht der dichterische Inhalt dieses Stückes hinter der Goethe'schen Iphigenie zurück. Auch Goethe hat sich bemüht, uns das Alterthum mit lebhaften Farben zu vergegenwärtigen, aber die sittliche Idee, die dasselbe verklärt, gehört durchaus dem romantisch-christlichen Ideenkreise an. Schlegel's Ion dagegen ist ein ganz gewöhnliches Intriguenstück geblieben, und zwar ein Intriguenstück, dessen Motive uns absolut fremd geworden sind. Daß Apollo seinen Sohn dem Xuthus unterschiebt, ist zwar dadurch einigermaßen gemildert, daß nicht ein reiner Betrug stattfindet, aber nach unsern Begriffen ist es doch immer keine Ehre mehr für einen Sterblichen, den Bastard eines Gottes in seinem Hause zu hegen, und wenn Apollo, der auf eine höchst ungeschickte Weise zuletzt persönlich auftritt, dem Xuthus erklärt: „du wirst das holde Lager nicht verschmähen ob meiner offenbarten Vorgenossenschaft", so fällt Schlegel hier sogar vollständig aus dem Ton. Sein künstlerisches Princip, die sittliche Grundlage der verschiedensten Völker und Religionen in gleichmäßiger Objectivität anzuerkennen, hat ihn irre geführt. Es ist ein ganz ähnliches Experiment wie mit dem Alarkos. Die beiden Dichter oder vielmehr Nachbildner haben vollkommen vergessen, daß, um die richtige Wirkung auf den Zuschauer hervorzubringen, was doch das Theater nothwendiger Weise beabsichtigen muß, nur diejenigen Hebel angewendet werden dürfen, die in der That Macht über das Gemüth haben.

Charakteristisch ist es ferner, daß einzelne Seiten des griechischen Geistes, die unserer Gefühlsweise widersprechen, in dem Urbild viel weniger hervortreten, als in der Nachbildung. Schlegel hat die lüsternen Scenen, die im Euripides vermieden sind und an den Agathon in den Thesmophoriazusen erinnern, absichtlich schärfer hervorgehoben und bei den nach unserm Gefühl schamlosen Geständnissen der Kreusa mit einer gewissen Vorliebe verweilt. Es war auch vorzugsweise von dieser Seite, daß man an dem Ion Anstoß nahm. Goethe stellt nach seiner Weise das Ganze als eine Parteisache dar.

Die Gebrüder Schlegel (Annalen 27, S. 104) hatten die Gegenpartei am tiefsten beleidigt, deshalb trat schon am Vorstellungsabend Ion's, dessen Verfasser kein Geheimniß geblieben war, ein Oppositionsversuch unbescheiden hervor; in den Zwischenacten flüsterte man von allerlei Tadelnswürdigem, wozu denn freilich die etwas bedenkliche Stellung der Mutter erwünschten Anlaß gab. Ein sowohl den Autor als die Intendanz angreifen-

der Aufsatz war in das Mode-Journal projectirt, aber ernst und kräftig zurückgewiesen; denn es war noch nicht Grundsatz, daß in demselbigen Staat, in derselbigen Stadt es irgend einem Glied erlaubt sei, das zu zerstören, was Andere kurz vorher aufgebaut hatten.*)

Es war nur gerecht, daß im Gegensatz gegen den Jon die Aufführung der Iphigenie einen außerordentlichen Erfolg hatte. Goethe selbst hatte zu der dramatischen Kraft dieses wunderlieblichen Gedichts niemals ein rechtes Zutrauen gehabt. Seit dem ersten Versuch, sie noch in der ursprünglichen, halb prosaischen Form auf dem Weimarischen Liebhabertheater darzustellen, hatte sie geruht. Da nun aber die fremden Masken sich haufenweise auf das Theater drängten, glaubte man auch diese Schatten wieder heraufbeschwören zu dürfen, und wohl durfte man es wagen, denn wenn man von dem griechischen Costüm absah, so war der allgemein menschliche, jedem fühlenden Herzen verständliche Inhalt hier reicher und lebendiger, als in irgend einem der romantischen Maskenspiele, die man dem Publicum zu kalter Anstaunung preisgab. Frau von Staël hat sehr richtig bemerkt, daß die Zartheit der weiblichen Empfindung, die den Knotenpunkt des Stücks ausmacht, ein sehr unsicheres Motiv der dramatischen Entwickelung ist; aber diese Schwäche vergißt man leicht über dem Seelenadel jener heiligen Gestalt. Außerdem ist die Composition einfacher und verständlicher, als sonst bei Goethe, und wenn auch die Anspielungen auf die griechische Mythologie einen etwas breiten Raum einnehmen, und wenn die Abschwächung der griechischen Erinnyen, die hier in der Ferne bleiben und deren Sühnung durch ein psychisches Wunder erfolgt, gerade bei der schattenhaften Ausführung dem Zuschauer einige starke Zumuthungen stellt, so ist der Inhalt doch reich genug, um diese Zumuthung völlig zu rechtfertigen. Freilich trug die eigenthümliche Haltung und Sprache, selbst die fremdartige Tracht, die nun dem Schauspieler auferlegt wurde, nicht wesentlich dazu bei, jenen ausgesprochenen Stil zu fördern, der für ein ideales Theater unerläßlich war, und wir müssen es dem Schicksal danken, das Schiller die modernen historischen Stoffe in die Hand gespielt hatte und ihn abhielt, sich mit seiner ganzen Energie auf Griechenland zu werfen, wodurch unser Theater noch mehr in eine falsche Bahn wäre getrieben worden.

Die griechischen Formen des Theaters wurden unterstützt durch die gleichzeitigen Bemühungen um den classischen Geschmack in der bildenden

*) Dieser Aufsatz (von Böttiger) ist noch vorhanden und zeigt uns, was der damalige Souverain, die absolute Kunst, unter frechem und unehrerbietigem Tadel des Bestehenden verstand.

Kunst. Im engen Verein mit seinem in Rom gewonnenen Freunde Meyer war Goethe bemüht, auch hier den reinern Geschmack zu fördern. Die Propyläen wurden bis 1800 fortgesetzt, mußten dann aber wegen der Theilnahmlosigkeit des Publicums eingehen. Während die Weimarischen Kunstfreunde durch die ästhetische Erörterung ihrer Grundsätze von dem sentimental Unbedeutenden und glatt Natürlichen auf die höhern Anforderungen idealer Kunst hinzuweisen bemüht waren, erkannten sie das Bedürfniß, die Wahl günstiger Gegenstände durch Preisaufgaben zu erleichtern. Zu diesen wählte man vorzugsweise Scenen aus Homer. Die erste Aufgabe war die Scene aus dem dritten Buch der Ilias, wo Venus dem Paris die Helena zuführt. Es gingen neuen Preisstücke ein, und die Zahl derselben stieg mit jeder neuen Aufgabe. Hektor's Abschied von Andromache und der Ueberfall des Rhesus waren für das Jahr 1800 ausgeschrieben. In den nächsten Jahren ließ man Scenen aus dem Leben des Achill, Perseus' Befreiung der Andromeda, Odysseus und Polyphem folgen; dann ging man 1804 zu einem allgemeinen Problem über, dem Kampf der Menschen mit dem Element des Wassers. Die siebente und letzte Kunstausstellung 1805 war den Thaten des Herkules gewidmet. Goethe gab jedesmal eine sorgfältig eingehende Kritik. Um sich zu dieser besser vorzubereiten, studirte er die Schilderungen griechischer Gemälde von Philostrat und schrieb die Abhandlung über Polygnot's Homerische Darstellungen.

Diese Beschäftigungen, an denen Schiller sehr thätigen Antheil nahm, müssen wir in Anschlag bringen, um die Haltung der nächstfolgenden dramatischen Versuche zu verstehen. Es waren Schiller's Braut von Messina, die 19. März 1803, und Goethe's natürliche Tochter, die 2. April in Weimar aufgeführt wurden. Die Personen des ersten Stücks sprechen beständig von Penaten, Göttern, ehernfüßigen Erinnyen, sie benehmen sich antik, verhüllen im Schmerz ihr Haupt, fürchten sich vor dem Vogelflug und bösen Vorzeichen in Reden u. s. w. Wunderlich genug kommt dann auf einmal ein christliches Begräbniß dazwischen, und wenn auch Goethe in der „natürlichen Tochter" sich einem modernen Stoff zugewandt hat, so ist die Tendenz und Farbe derselben doch viel antiker, dem nationalen Leben viel entfremdeter, als in der Iphigenie.

Die Braut von Messina hat eine sehr verschiedene Beurtheilung gefunden. Die Masse des Publicums wurde, wie bei jedem neuen Werk Schiller's, bezaubert und hingerissen, die eigentlichen Kritiker, namentlich aus der romantischen Schule, verwarfen sie, dagegen fanden sich auch sehr gewichtige Stimmen, welche sie für das Meisterstück des Dichters erklärten, darunter Wilhelm von Humboldt.

Wenn man von dem Princip der absoluten Kunst ausgeht, so wird man der letztern Meinung wohl beipflichten müssen. In keinem Stück

Schiller's ist eine so deutliche, kunstgerechte Composition, in keinem eine so vollkommene Harmonie des Stils, der nur durch sehr vereinzelte Ueberschwenglichkeiten, z. B. durch die „jugendlich grünenden Locken", an den Dichter der Räuber erinnert. Die Sprache ist von einem wunderbaren Adel; die tragischen Scenen überschreiten bei der gewaltigsten Kraft doch nie das Maß der Schönheit, und der fremdartige poetische Duft, der sich über die Handlung verbreitet, übt eine berauschende Wirkung aus. Die Stimmungen sind in seelenvollen Tönen ausgesprochen, und ihr Inhalt immer fein, zuweilen groß gedacht. Das Vorbild, den König Oedipus, erkennt man augenblicklich, aber die Anwendung auf einen fremden Stoff, die Einmischung eines romantischen Liebesverhältnisses und die sehr interessante Gruppirung der verschiedenen Persönlichkeiten geben der Nachbildung den Charakter der Freiheit und Spontaneität.

Aber dem Stück fehlt allerdings etwas, was den Nerv aller ächten Poesie ausmachen soll: die Betheiligung des Gemüths. In keinem andern Werk unserer classischen Dichter ist das Princip einer völligen Trennung der Kunst vom Leben mit so unerbittlicher Strenge durchgeführt. Mit einem wahren Raffinement sind alle Fäden abgeschnitten, welche sonst das Kunstwerk mit der natürlichen Bewegung unsers Pulsschlags in Verbindung setzen. Wer sich in diese Welt des Traumes vertiefen will, muß alle seine angebornen heiligen Vorstellungen, Gedanken und Empfindungen hinter sich lassen, denn keine derselben findet hier ihre Stätte.

Das alles hat der Dichter mit Absicht und Bewußtsein gethan. Die Einleitung in das Stück ist eine leidenschaftliche Kriegserklärung des Idealismus gegen den Realismus. „Der Künstler darf kein einziges Element aus der Wirklichkeit brauchen, wie er es findet. Sein Werk muß in allen seinen Theilen ideell sein, wenn es als ein Ganzes Realität haben und mit der Natur übereinstimmen soll."

Augenscheinlich verwirren sich in dieser Idee zwei sehr verschiedene Vorstellungen: die Vorstellung der Form und des Inhalts. Welche Mittel auch der Dichter in der Form anwenden darf, um seine Handlung den Zuschauern gegenwärtig zu machen, über den Inhalt darf kein Zweifel obwalten. Wie die Begebenheit, die uns auf den Bretern dargestellt wird, uns rühren, erschüttern und erheben soll, so muß sie in ihren psychischen und sittlichen Motiven uns verständlich sein, sie muß uns das Gesetz unserer eigenen Gedanken und unsers eigenen Gewissens versinnlichen. Man darf das freilich nicht so verstehen, als ob die Kunst sich zu den gemeinen Motiven des Pöbels herablassen müsse; ein Mißverständniß, das in der Politik bei der sogenannten Ermittelung des Nationalwillens ebenso obwaltete: die Tragödie soll uns nicht darstellen, wie wir Einzelne zufällig empfinden, sondern wie wir empfinden sollen, wie wir, wenn es uns gezeigt wird,

empfinden müssen. Darin allein beruht das Geheimniß der dichterischen Idealität.

Daß es aber Schiller nicht so verstanden hat, zeigt sich aus der Anwendung seines Princips. Zum Schluß der Vorrede sucht er sich wegen der Freiheit zu rechtfertigen, mit der er die christliche Religion, die griechische Götterlehre und den maurischen Aberglauben in diesem Stück durcheinandergeworfen hat. Wir wollen von der empirischen Rechtfertigung, daß in Messina eine solche Vermischung thatsächlich stattgefunden habe, eine Rechtfertigung, die der gröbste Widerspruch gegen sein eigenes Kunstprincip ist, ganz absehen und nur die ideelle Rechtfertigung ins Auge fassen.

> Ich halte es für ein Recht der Poesie, die verschiedenen Religionen als ein collectives Ganze für die Einbildungskraft zu behandeln, in welchem Alles, was einen eigenen Charakter trägt, eine eigene Empfindungsweise ausdrückt, seine Stelle findet. Unter der Hülle aller Religionen liegt die Religion selbst, die Idee eines Göttlichen, und es muß dem Dichter erlaubt sein, dieses auszusprechen, in welcher Form er es jedesmal am bequemsten und am treffendsten findet. —

In dieser Ansicht liegt eine völlige Verkennung sowohl der Religion als der Poesie. Die Religionen sind nicht ein bloser Flitterkram phantastischer Formen, die man nach Belieben durcheinanderwerfen könnte, sondern jede hat ihr Lebensmotiv, das sich organisch in allen Zweigen des sittlichen Empfindens ausbreitet. Wenn es in der Geschichte vorkommt, daß verschiedene Religionsformen mit einander kämpfen, so darf die Kunst dennoch von dieser Freiheit keinen Gebrauch machen, es sei denn, daß sie geradezu den Kampf dieser Religionen zum Gegenstande macht, was aber das Drama nicht vermag und was auch Schiller im gegenwärtigen Stück nicht beabsichtigt hat. Es dürfen sich im Drama verschiedene Ideen und Leidenschaften bekämpfen, aber der Geist der Religion, oder wenn man will, das sittliche Ideal des Dichters, muß sie beherrschen und für alle diese Contraste die richtige Perspective finden. In der Braut von Messina ist der Geist des griechischen Fatalismus nicht wie im Wallenstein als ein psychologisches Motiv benutzt, welches in der sittlichen Totalität des Lebens seine Berichtigung fände, sondern er tritt an Stelle dieser höhern Sittlichkeit, und dadurch wird der eigentliche Sinn der Handlung ganz aus unserer sittlichen Atmosphäre hinausgerückt. Es waltet, um uns sinnlich auszudrücken, in der Handlung eine Vorsehung, die uns nicht blos unerforschlich ist, sondern die wir geradezu verurtheilen müssen. Die sogenannte Unerforschlichkeit der Vorsehung findet wohl im Leben ihre Stelle, aber nicht in der Kunst, das heißt nicht in der christlichen Kunst, denn bei den Griechen drückte diese Vorstellung in der That den religiösen Glauben des Volks aus und war daher im Theater an ihrem Platz.

In diesem Vergleich erkennen wir die hohe Weisheit, mit welcher Goethe in seiner Iphigenie trotz der Beibehaltung des griechischen Costüms und der überlieferten Fabel dennoch den Pulsschlag seiner Handlung durch die geistigen Lebensmotive der Gegenwart geleitet hat. Dagegen stehen die Motive, die Fr. Schlegel im Alarkos, A. W. Schlegel im Jon, Tieck in der Genoveva anwendet, auf einer Stufe mit der Braut von Messina, d. h. sie stehen außer allem Zusammenhang mit unserm realen Empfinden, und Alarkos und Genoveva werden uns keineswegs dadurch näher gerückt, daß sie mit christlichen Flittern ausgeputzt sind, denn dieses Christenthum ist nicht das unsrige.

Es kann uns sehr befremdlich erscheinen, daß gerade die romantische Schule in ihrer Verurtheilung der Braut von Messina so einstimmig war. Schiller sprach doch in jenem Grundsatz und in seiner Anwendung desselben für den bestimmten Fall nichts Anderes aus, als was die Schule seit Jahren als das neue Evangelium der Kunstreligion verkündet hatte. Daß die Religion und die Sittlichkeit nach ästhetischen Zwecken gemessen werden und daß die productive Phantasie sämmtlicher Religionen sich zu einem idealen Kunstgebilde krystallisiren sollte, das war ja der erste Glaubenssatz der Romantik. Daß Schiller den christlichen Dogmen eine verhältnißmäßig geringe Stellung in seinem Pantheon eingeräumt hatte, konnte an sich noch nicht den Ausschlag geben; die Hauptsache war wohl, daß den Romantikern in einem Beispiel, das mit ganz anderm Glanz vor das Publicum trat, als ihre eigenen Stilübungen, die Verkehrtheit ihres Princips aufging, und daß sie sich nun mit einer Leidenschaft dagegen erhoben, die das Bewußtsein einer geheimen Mitschuld verräth. Sie mußten aus diesem verfehlten Versuch erkennen, daß die Religion keineswegs ein roher Stoff sei, den man nach beliebigen ästhetischen Zwecken zuschneiden könne.

Mit diesem Irrthum hängt auch das Mißverständniß des Chors zusammen. Daß Schiller den Chor in zwei Hälften theilt, die sich einander befehden, würde an sich die ideale Haltung desselben noch nicht beeinträchtigen, da diese Hälften, wie er ganz richtig bemerkt, in allen Punkten, wo es auf ein Urtheil ankommt, mit einander übereinstimmen. Freilich bleibt es immer wunderlich, daß er gerade die Wallenstein'schen Lanzknechte zu Trägern des sittlichen Bewußtseins gemacht hat. Die Hauptsache ist aber, daß in diesem Stück der Chor darum nicht als Träger der öffentlichen Meinung auftreten kann, weil in dem Stück eine solche Meinung nicht existirt. Wenn im König Oedipus die Orakel der Götter, denen die individuelle Vermessenheit der Einzelnen sich zu entziehen trachtet, dennoch in Erfüllung gehen, so ist der Chor in seinem vollen Recht, seine Anerkennung auszusprechen, denn der Glaube an die Wahrheit der Orakel gehörte zur griechischen Religion. Wenn aber der Chor in der Braut von

Messina sich erdreistet, für die Orakel der Götter in die Schranken zu treten, so ist er darin wenigstens nicht der Repräsentant der öffentlichen Meinung, denn diese erkennt die Orakel der Götter nicht an. Der Zweck des Chors bei den Griechen war, die allgemein gültige sittliche Basis gegen die Einseitigkeit der Leidenschaften festzuhalten. Das ist in einem Stück nicht möglich, wo der Dichter nicht blos die Basis der öffentlichen Meinung verläßt, sondern seine eigene sittliche Ueberzeugung um des künstlerischen Zwecks willen mit Bewußtsein verleugnet. Daß dies in der That der Fall war, daß Schiller nicht etwa in die Ideen des Fatalismus, wie sein Nachahmer Zacharias Werner, selber aufging, darf wohl nicht erst erörtert werden.

> Die alte Tragödie brauchte den Chor als eine nothwendige Begleitung; sie fand ihn in der Natur und brauchte ihn, weil sie ihn fand. Die Handlungen und Schicksale der Helden und Könige sind schon an sich selbst öffentlich und waren es in der einfachen Urzeit noch mehr. Der Chor war folglich in der alten Tragödie mehr ein natürliches Organ. Er folgte schon aus der poetischen Gestalt des wirklichen Lebens. In der neuen Tragödie wird er zu einem Kunstorgan; er will die Poesie hervorbringen. Der neuere Dichter findet den Chor nicht mehr in der Natur, er muß ihn poetisch erschaffen und einführen, d. i. er muß mit der Fabel, die er behandelt, eine solche Veränderung vornehmen, wodurch sie in jene kindliche Zeit und in jene einfache Form des Lebens zurückversetzt wird. Der Chor leistet daher den neuern Tragikern noch weit wesentlichere Dienste, als dem alten Dichter, eben deswegen, weil er die moderne gemeine Welt in die alte poetische verwandelt.

Mit andern Worten, der Chor soll den Dichter veranlassen, wie er der äußern Form des Lebens Gewalt anthut, so auch dem Wesen desselben Gewalt anzuthun und die Seele durch andere Mittel in Bewegung zu setzen, als die im wirklichen Leben angewendet werden. Die Form ist das Erste, um der Form willen wird dann der Inhalt gesucht; das Ideal der Kunst ist ein anderes, als das Ideal des Lebens. W. von Humboldt ging noch weiter: er wollte den Chor noch viel idealer halten und seine äußere Erscheinung gar nicht motiviren; er wollte also die Kunst noch weiter vom Gewöhnlichen entfernen. — Es bleibt uns noch übrig, die technischen Mittel zu untersuchen, durch welche der Dichter sein Princip in Ausführung zu bringen gedachte.

Wie wenig sich Schiller die äußere Technik seines Stücks klar gemacht hatte, zeigt seine Concession an die Theater. Den Chor, der durchaus sich in lyrischen Reflexionen bewegt, in eine Reihe von Personen zu zerspalten, die Einer nach dem Andern ihre Reflexionen über das Menschenleben vortragen, ist eine völlig undramatische Idee, die nicht blos der

sittlichen Bedeutung des Chors widerstrebt, sondern die auch auf der Bühne einen höchst peinlichen Eindruck macht, da man nicht allgemeine Reflexionen, sondern individuelle Begebenheiten und Empfindungen erwartet. Andererseits war diese Concession aber nothwendig, denn diese ganze Lyrik unisono declamiren zu lassen, würde das gesammte Publicum auf das tödtlichste ermüden. Unzweifelhaft hat dem Dichter zuerst die Idee vorgeschwebt, diese Chöre ungefähr in der Weise singen zu lassen, wie es später in Berlin mit mehrern Stücken von Sophokles nicht ohne Erfolg ausgeführt worden ist. Allein Schiller hatte eine zu geringe Einsicht in das Wesen der Musik, um seinen Text diesem Zweck anzupassen.

So war denn Schiller, der in seiner Recension des Egmont so eifrig gegen die Einmischung der Musik in das Drama protestirt, mit so verständiger Einsicht das Princip des Realismus verfochten hatte, allmälig bei einer Kunstform angelangt, die der Oper näher verwandt war, als dem Drama. Als ein Fortschritt in seiner künstlerischen Bildung kann dies gewiß nicht bezeichnet werden. Gegen die strenge Kunstform der Oper oder des musikalischen Drama sträubt sich freilich nur der ganz gemeine Realismus, der es verkennt, daß gewisse conventionelle Voraussetzungen bei jeder Kunst nothwendig sind. Aber ebenso nothwendig ist die Einheit und Harmonie dieser Voraussetzungen. Die Poesie ist die Grundlage aller Kunst; aber ihre musikalische Durchführung fordert ein anderes Organ, als ihre rein dramatische; sie ruft eine andere Stimmung hervor, und Beides läßt sich nicht beliebig durcheinander werfen.

Allein in dem vorliegenden Fall ist trotz des falschen Princips eine so schöne Harmonie des Tons und der Stimmung erreicht, und der Chor macht an einzelnen Stellen, wo er nicht philosophirt, sondern die tragische Stimmung ausdrückt, eine so erschütternde Wirkung, daß wir die Erhaltung dieses edlen, wenn auch nicht aus dem innern Kern des deutschen Gemüths hervorgegangenen Kunstwerks für unsere Bühne auf das lebhafteste wünschen müssen. Die Haltung des Dialogs, selbst die äußern Formen, in denen sich der Schmerz und die andern Gemüthsbewegungen äußern, sind durchaus antik und akademisch; keine Spur von Realismus oder von gemüthlicher Betheiligung sträubt sich gegen jene dunkle Macht, die nach dem romantischen Princip den Sinn gefangen hält. Das Stück ist aus einem Gusse; es ist in den vornehmsten Formen gehalten und kann daher als etwas Fremdes von uns genossen werden. So gut wir die Antigone, den Oedipus und den Hippolyt auf unserm Theater ertragen, so gut können wir es auch mit der Braut von Messina versuchen. Ein gefährlicher Einfluß dieses Stücks ist nicht mehr zu fürchten. Seiner Zeit hat es unserer Bühne keinen Segen gebracht, denn die gesammte dramatische Literatur, die durch den Erfolg des Alarkos und des Ion

wahrlich nicht wäre verführt worden, hat sich durch dieses glänzende Irrlicht in das Labyrinth der Schicksalstragödie verleiten lassen, und das Gespenst des altheidnischen Fatums, der Schatten jenes Fluchs, dem zu entgehen, Oedipus in den dunkeln Schooß der Erde flüchten mußte, hat ein paar Jahrzehnte hindurch das Gemüth des deutschen Volks verfinstert. Seitdem hat sich die romantische Convenienz geändert, das tragische Interesse hat sich wieder auf das Individuelle und Realistische geworfen. Von dieser Seite ist also keine Gefahr vorhanden, und wenn man die Braut von Messina mit den gewöhnlichen Problemen der Oper zusammenstellt, mit den sentimentalen Teufeln, den verstorbenen Nonnen, die zur Strafe ihrer Sünden Ballet tanzen müssen, den Vampyren und Hexen, den sehnsuchtsvollen Gespenstern u. s. w., so wird man diesen Nachtunholden gegenüber die ideale Welt in der Braut von Messina trotz ihres unverständlichen Orakelwesens noch immer als eine heitere und anmuthsvolle betrachten müssen. Ein trauriges Geschick hat Robert Schumann von der Vollendung seines Versuchs, die Braut von Messina ihrer eigentlichen Bestimmung gemäß zu verarbeiten, abgehalten, und wir fürchten nebenbei, daß er nicht die nöthige Strenge und Entschlossenheit in der Auswahl gezeigt haben würde.

Die Verirrung des Kunstprincips ist so eigenthümlich, daß es eine eingehende Betrachtung verdient. Das Schicksal, welches im Oedipus trotz aller Fremdartigkeit einen so mächtigen Eindruck macht, weil es mit dem Kern der griechischen Mythologie zusammenhing, in der trotz der Ueberfülle heiterer Göttergestalten das eigentlich göttliche Wesen ein absolut verborgenes war, wird hier auf die mittelalterliche Welt übertragen, in der man trotz aller Ueberschreitung der Phantasie den allmächtigen Gott des Himmels und der Erde zu verstehen wenigstens mit Ernst sich bemühte. Mit andern Worten, die poetische Idee ist dem Stoff geradezu entgegengesetzt. Dies ist der Punkt, in welchem die Verwandtschaft des idealistischen Kunstprincips von Weimar mit der spätern Romantik in die Augen springt.

Das poetische Streben, die Thaten als nothwendige Folge der Charaktere in ihrer Verwickelung mit einer bestimmten Situation darzustellen, und aus der That, oder wenn wir den bestimmten Ausdruck wählen, aus der S c h u l d des Einzelnen den nothwendigen Grund seines Schicksals herzuleiten, scheint im germanischen Wesen, im Gegensatz zum romanischen, begründet zu sein. Sobald unter Engländern und Deutschen das Drama auftaucht, gehen die Dichter darauf aus, die Charaktere und die Situationen, in denen sie sich befinden, genau darzustellen, und die darauf folgende Handlung ist eine wesentliche Evolution der innern Welt. Es treten zwar Ereignisse ein, die hemmend oder beschleunigend auf den Gang der Handlung einwirken, und die aus jenen Voraussetzungen nicht herzuleiten sind; aber

auf diese wird die Aufmerksamkeit nur nebenbei hingelenkt, wir beschäftigen uns vorzugsweise mit der Verfolgung der Seelenbewegungen. So namentlich seit der Reformation. Shakspeare's Stücke sind fast ohne Ausnahme Charakterentwickelungen; sie sind von innen herausgearbeitet, nicht von außen; die Ereignisse beschäftigen uns nur, insofern sie den Charakteren Gelegenheit geben, sich zu entfalten. — In dem gleichen Sinn wirkten Lessing und Goethe: in der Emilia Galotti sind die Voraussetzungen seltsam, aber hat man sie einmal zugegeben, so ist kein Sträuben gegen die gewaltige Evolution möglich: das Schicksal kommt ganz von innen heraus. Im Tasso löst die künstlerische Form, die doch nur durch eine Gruppirung des Schicksals gebildet werden kann, sich vollständig auf; die Begebenheit würde kaum eine kleine Novelle füllen, aber die Gemüthsbewegungen, die sich bei Gelegenheit derselben entwickeln, sind so bedeutend, daß man gefesselt wird.

Allein dies Princip der Evolution hat auch seine Grenzen. Allerdings muß die That, die Schuld und das Schicksal nothwendig aus dem Charakter und der Situation entspringen; es muß ferner die Gemüthsbewegung, in welche uns die Katastrophe versetzt, derjenigen entsprechen, welche die Voraussetzung der Handlung in uns erregt hat. Aber zum tragischen Eindruck gehört zugleich eine gewisse Irrationalität im Verhältniß des Schlusses zur Voraussetzung. Wir müssen die Zweckmäßigkeit des Verhängnisses empfinden, aber nicht in der Art, daß wir es wie ein mathematisches Problem daraus herleiten könnten. Ein classisches Werk muß auf jedes Gemüth neu und überraschend einwirken, und doch nur darum überraschend, weil wir erstaunen, nicht selber das schon erkannt und empfunden zu haben, was der Dichter mit überwältigender Wahrheit und Natur vor unsere Seele führt.

Die entgegengesetzte Methode der dramatischen Composition hat nicht blos eine gewisse Berechtigung, sie ist sogar die natürlichere, wenn auch nicht die bessere. Das griechische Theater hat fast überall von außen nach innen gearbeitet, d. h. es hat das Schicksal und die sich daran knüpfenden allgemein menschlichen Reflexionen in den Vordergrund gestellt und sich mit den Charakteren nur in zweiter Linie beschäftigt. Es ging zunächst darauf aus, durch Thatsachen zu rühren und zu erschüttern, und erst nach diesen Thatsachen stimmte es seine Charaktere, die es in ihrem innern Wesen nicht weiter verfolgt, als das Verständniß der Handlung unerläßlich erfordert. — So ist in der Orestie des Aeschylus ein Gefühlsconflict vorhanden: Orestes ist zum Rächer seines Vaters berufen, und er muß, um diesem Beruf nachzukommen, die Stimme des Bluts verleugnen. Am Schluß des zweiten Theils fühlt er bereits das Herannahen der Erinnyen, die ihn zum Wahnsinn treiben, aber noch in diesem Augenblick, ehe er

sich ihnen überläßt, erklärt er feierlich, er habe seine Pflicht gethan, indem er die Natur verletzte. Der Conflict in seiner Seele ist also so stark ausgesprochen als möglich, und man würde nach unsern Begriffen erwarten, die Lösung müsse von innen heraus erfolgen. Aber das Gegentheil geschieht. Die sittlichen Mächte, die sich in des Orestes Seele bekämpften, individualisiren sich außerhalb derselben: für die eine tritt Apollo ein, für die andere die Eumeniden; Orestes selbst ist ein willenloses Schlachtopfer, und jene beiden Mächte finden keinen andern Austrag ihres Streits, als daß sie an einen Gerichtshof appelliren. Die hohe Poesie, die in der Darstellung der Eumeniden dies neue Stück entfaltet, ist rein dämonischer Natur: es wird Grauen und Entsetzen in uns erregt, aber ohne alles Verständniß. — Ganz ähnlich schließt Sophokles in seinem Oedipus auf Kolonos. Die Eumeniden werden durch Schmeicheleien und Versprechungen versöhnt; sie hören auf, die schrecklichen Rachegeister zu sein, und ziehen sich in ein unterirdisches Heiligthum zurück, wo sie als Schutzgötter Athens walten. In dieses unterirdische Heiligthum nehmen sie dann den blinden Oedipus auf, dessen Gebeine wiederum dazu dienen müssen, der Größe Athens eine ewige Bürgschaft zu geben. Aber uns kommen die Eumeniden, die aus dem dunkeln Schooß der Erde den Unglücklichen zu sich rufen, noch viel dämonischer, fremder und räthselhafter vor, als die Erinnyen des Aeschylus in dem ganzen Grauen ihres Blutdurstes. Sophokles hat über den Conflict des Schicksals gegen das Sittengesetz tiefer nachgedacht, oder, wenn wir wollen, gegrübelt, als Aeschylus, aber er ist ebensowenig zu einer Lösung gekommen. Der ganze Inhalt dieser wilden Tragödie kommt uns so seltsam vor, daß wir trotz der wunderbaren Poesie uns nicht klar machen können, was er in uns für ein Gefühl erregen soll; wir empfinden nur Bestürzung und Grauen, aber nicht jene tragische Erschütterung, in der zugleich eine gewisse Versöhnung liegt.

Oedipus, das Vorbild und Muster aller Schicksalstragödien, ist auch die Hauptstudie Schiller's gewesen, als er an seine größern dramatischen Arbeiten ging. Die Oekonomie dieses Stücks ist um so meisterhafter, als die Aufgabe schwierig ist: denn es bringt nur ans Licht, was vorher geschehen ist, und doch geht uns Alles in erschütternder Gegenwart auf. Oedipus hat nichts gethan, was nach seinen Motiven oder nach dem Maßstab der griechischen Sittlichkeit betrachtet irgendwie tadelnswerth wäre, und doch hat er, ohne es zu wissen, die größte Schuld auf sich geladen, und diese Schuld ist nicht dem Zufall angehörig, sie ist ihm schon bei der Geburt prädestinirt, und gerade die fromme Bemühung, dieser ihm durch ein Orakel verkündeten Schuld zu entgehen, treibt ihn in die Schuld hinein. Um die Ehre der Griechen zu retten, hat man behauptet, die neuern Tragödien hätten das Wesen des antiken Schicksals mißverstanden: aber

im Gegentheil, was Schiller in der Braut von Messina, Goethe in der natürlichen Tochter, Schlegel im Alarkos, Werner im 24. Februar, Müllner in der Schuld, Grillparzer in der Ahnfrau geleistet haben, ist noch lange nicht so unverständlich, fremdartig und schrecklich, als das Gespenst des Schicksals im Sophokles. Don Cesar begeht doch ein wirkliches Verbrechen, als er seinen Bruder tödtet, ebenso Alarkos, Kurt Kuruth, Graf Hugo, Jaromir u. s. w.; — freilich treten Umstände ein, die ohne ihr Wissen ihre Schuld erschweren, aber schuldig sind sie alle. Oedipus dagegen hat sich nichts vorzuwerfen, und doch wird er ein Abscheu der Götter, der Menschen, er wagt das Licht der Sonne nicht mehr zu schauen: eine Prädestinationslehre, an die selbst der Calvinismus nicht hinaufreicht. — Etwas von diesem heidnischen Verhängniß liegt in dem Drama, welches wir der Braut von Messina an die Seite gestellt haben, in der natürlichen Tochter von Goethe.

Durch die natürliche Tochter wurden Goethe's sämmtliche Freunde aufs höchste überrascht; selbst Schiller, dem er diesmal ein Geheimniß gemacht hatte, weil er fürchtete, durch viele Berathung unsicher und unschlüssig zu werden. Die erste Idee war schon 1799 durch die angeblichen Memoiren der Prinzessin von Bourbon in ihm angeregt worden, er hatte sogleich ein Schema aufgesetzt, welches zum Rahmen für Alles dienen sollte, was er bisher über die französische Revolution gedacht und empfunden. Der Stoff wuchs ihm unter den Händen zu einer Trilogie an, deren erster Theil bereits 1803 aufgeführt werden konnte. „Die hohe Symbolik," schreibt Schiller, August 1803, an Humboldt, „mit der Goethe den Stoff behandelt hat, so daß alles Stoffartige vertilgt und Alles nur Glied eines idealen Ganzen ist, diese ist wirklich bewundernswerth. Es ist ganz Kunst und ergreift dabei die innerste Natur durch die Kraft der Wahrheit." Noch enthusiastischer sprach sich Fichte aus. Auch Herder, obgleich er durch ein bitteres Wort Goethe tief verletzte, war ergriffen. Durchaus mißfällig äußerten sich Goethe's Jugendfreunde, die Gefühlsphilosophen, und geradezu geringschätzig die jüngern Anhänger der Weimarischen Dichterschule, die Romantiker, die damals bereits merkten, daß der Bund mit Goethe keine Dauer versprach. Ganz theilnahmlos verhielt sich das Publicum, es war nur verwundert. Goethe berichtet darüber selbst (Bd. 27, S. 127):

> Ich hatte den großen unverzeihlichen Fehler begangen, mit dem ersten Theil hervorzutreten, ehe das Ganze vollendet war. Ich nenne den Fehler unverzeihlich, weil er gegen meinen alten geprüften Aberglauben begangen wurde, einen Aberglauben, der sich indeß wohl ganz vernünftig erklären läßt. Einen sehr tiefen Sinn hat jener Wahn, daß man, um einen Schatz wirklich zu heben und zu ergreifen, stillschweigend verfahren müsse, kein Wort

sprechen dürfe, wie viel Schreckliches und Ergötzendes auch von allen Seiten erscheinen möge. Ebenso bedeutsam ist das Mährchen, man müsse, bei wunderbarer Wagefahrt nach einem kostbaren Talisman, in entlegensten Bergwildnissen, unaufhaltsam vorschreiten, sich ja nicht umsehen, wenn auf schroffem Pfade fürchterlich drohende oder lieblich lockende Stimmen ganz nahe hinter uns vernommen werden. Indessen war's geschehen, und die geliebten Scenen der Folge besuchten mich nur manchmal wie unstete Geister, die wiederkehrend flehentlich nach Erlösung seufzen.

Das Stück zeigt vielleicht unter allen am deutlichsten, wie wenig fest die Weimarische Schule in ihren Kunstprincipien war. Das Beispiel des Wallenstein hätte lehren sollen, daß eine Trilogie für unser Theater, wo man unmöglich funfzehn Acte hintereinander aufführen kann, unstatthaft ist. Wie das Stück uns jetzt vorliegt, ist es nur Exposition, und der Schluß giebt nicht den geringsten Fingerzeig für die weitere Entwickelung. Aber es leidet noch an einem andern, schlimmern Fehler. Einzelne Scenen, z. B. das Geschenk der Kostbarkeiten an Eugenie und die Klagen des Herzogs über ihren vermeintlichen Tod sind mit einer unbegreiflichen Breite ausgeführt, da sie an sich nicht das geringste Interesse erregen, und die Exposition selbst ist unklar. Man hat zuweilen behauptet, die Personen seien keine Individuen, sondern Typen für die Standesunterschiede, wahrscheinlich weil Goethe im Personenverzeichniß keine Eigennamen genannt hat. Im Gegentheil sind die Charaktere so individueller Natur, daß wir uns ihre Motive nicht enträthseln können. In einem wie unendlichen Vortheil stehen dagegen die Piccolomini. Hier fehlt zwar der Abschluß, aber unsere Einbildungskraft ist auf einen bestimmten Punkt gespannt, und die Verhältnisse, in die wir eingeführt werden, sind uns nach allen Seiten hin klar geworden. In der natürlichen Tochter bleibt Alles dunkel; wir sehen allerlei vor unsern Augen geschehen, aber vom Zusammenhang haben wir keine Ahnung.

Ein finstres Verhängniß, dessen willenlose Träger sämmtliche Personen des Stücks zu sein scheinen, thürmt sich am Horizont eines Volks auf und ist im Begriff, seinen Hauptschlag auf eine schöne und unschuldige Individualität zu entladen. Warum gerade diese dem Schlage ausgesetzt ist, wird uns nicht gesagt. In der symbolischen Haltung des Stücks werden uns die individuellen Motive und ihr innerer Zusammenhang verschwiegen. Die verkehrten Zustände des Reichs werden uns zwar durch verschiedene Schichten der Gesellschaft versinnlicht, aber die Art der Intrigue ist doch zu fabelhaft, um verstanden zu werden, selbst wenn wir die wirkliche Geschichte zu Hülfe nehmen. Das Schicksal hat für den Dichter selbst etwas Räthselhaftes und Dämonisches, und er sucht es nur durch Symbolik zu deuten. Nach der alten Fabel wurde Proserpina an die Unterwelt ge-

fesselt, weil sie daselbst einen Apfel gegessen. Die Schuld steht in gar keinem verständlichen Verhältniß zu dem daraus hervorgehenden Schicksal. Ganz ähnlich Eugenie. Es wird ihr verboten, einen Schrank zu öffnen, in welchem ein Festgeschenk für einen bestimmten Tag aufbewahrt ist: sie übertritt dieses Verbot und verfällt dadurch ihrem Verhängniß. Wie das Eine mit dem Andern zusammenhängt, ist völlig räthselhaft. Wenn wir schon nicht begreifen, wie der König sich bestimmen läßt, das Leben der Eugenie einem schurkischen Weibe in die Hand zu geben, so ist es vollends unerklärlich, wie jene Eröffnung des Schranks ein Motiv dazu hat sein können. Wir sind dem menschlichen Causalnexus entrückt und der Prädestinationslehre verfallen. Jede einzelne der aufeinanderfolgenden Scenen hat etwas Unbegreifliches. Die Hofmeisterin läßt es ruhig zu, daß Eugenie sich hülfesuchend an jeden beliebigen Privatmann, ja an die Volksmasse wendet. Nun wird uns gesagt, das Land befinde sich in einer furchtbaren Gährung und man suche überall dem Hof zu Leibe zu gehen. Hier war ja die beste Gelegenheit, den König auf einer offenen Schandthat zu ertappen, einer Schandthat, die noch zugleich gegen den ersten Großen des Reichs gerichtet war, und die also den erwünschten Aufstand leicht herbeigeführt haben würde. Warum benutzt von den Unzufriedenen keiner diese günstige Gelegenheit? Bei hellem lichtem Tage wird Eugenie auf offenem Marktplatz entführt, sie ruft aus, daß sie ihrem Vater gewaltsam geraubt sei, und doch findet sich keiner, der auch nur den Versuch machte, ihrem Vater die Botschaft zu überbringen. Wie konnten die Verschwörer hoffen, daß eine so öffentliche Unthat dem Herzog werde verborgen bleiben? Wie können sie ferner in der Ehe mit einem Bürgerlichen (die noch dazu nicht vollzogen wird, da nach dem katholischen Lehrbegriff zur Ehe noch etwas Anderes gehört als die Einsegnung) eine Sicherung für ihr Verbrechen hoffen? Im Kloster war sie doch besser aufgehoben, als im Hause eines angesehenen unabhängigen Mannes, der, wie wir später erfahren, an der Spitze einer mächtigen Partei stand.

Die Erklärung ist einfach, wenn auch nicht ausreichend. Goethe hatte sich durch die Memoiren einer verschmitzten Gaunerin übertölpeln lassen und stellte sich nun die Aufgabe, einen unmöglichen Gegenstand dramatisch darzustellen. Das allmälig am Horizont sich aufthürmende Unwetter der Revolution war ihm schon seit Jahren so grauenhaft vorgekommen, daß alles Abscheuliche, was man davon sagte, bei ihm Glauben fand. Seine historische Stellung zur Revolution war unfrei, denn er klagte nur über den Untergang so vieles Schönen und Wünschenswerthen und sah die Kraft nicht, die sich in diesem Spiel der Leidenschaften entwickelte. Hier möge es uns erlaubt sein, einen Blick in Goethe's innere Natur zu werfen.

Mit zunehmenden Jahren mied Goethe mehr und mehr alle ergreifend tragischen Eindrücke, ganz nach Art seiner Mutter. Er sprach sich schon 1797 in einem Brief an Schiller die Fähigkeit zur Tragödie ab, weil sie ihn zu mächtig erschüttere; er habe tragische Situationen lieber abgelehnt, als aufgesucht, indem ihn dabei ein zu großes pathologisches Interesse in Anspruch genommen. Er kenne sich zwar selbst nicht genug, um zu wissen, ob er eine wahre Tragödie schreiben könne, aber er erschrecke bei dem Gedanken an das Unternehmen und sei überzeugt, daß er sich durch den blosen Versuch zerstören könne. — Noch deutlicher schreibt er an Zelter, October 1831: „Ich bin nicht zum tragischen Dichter geboren, da meine Natur conciliant ist, daher kann mich der rein tragische Fall nicht interessiren, welcher eigentlich von Haus aus unversöhnlich sein muß. In dieser übrigens so äußerst platten Welt kommt mir aber das Unversöhnliche ganz absurd vor." — Das Tragische war ihm eine äußerliche (dämonische) Vernichtung des menschlich Edlen und Schönen, das Verhältniß der Schuld zum Schicksal war ihm räthselhaft. Als Ferdinand andeutet, er könne Egmont nicht ganz von eigener Schuld freisprechen, antwortet dieser: „Das sei bei Seite gestellt. Es glaubt der Mensch sein Leben zu lenken, sich selbst zu führen; und sein Inneres wird unwiderstehlich nach seinem Schicksal gezogen. Laß uns darüber nicht sinnen, dieser Gedanken entschlag' ich mich leicht."

Die Furcht vor dem Tragischen ist nicht das richtige Gefühl für einen tragischen Entwurf. Goethe hat die Bösewichter, welche nach seiner Ansicht in dunkeln Intriguen die Revolution vorbereiten, so schwarz geschildert, und dabei in so zierlichen Formen; der Secretair, die Hofmeisterin und der Weltgeistliche, die untergeordneten Agenten des bösen Prinzen kramen einen solchen Vorrath von Verworfenheit aus, und mit einem so sichern Gefühl persönlicher Ueberzeugung, daß der Eindruck spurlos an uns vorübergeht. Wie es scheint, kommt es diesen Leuten vorzugsweise auf Geld an. Warum sie nun deshalb den Thron unterwühlen, ist uns nicht ersichtlich. Wenn wir den Inhalt des Stücks reiflich überlegen, so scheinen uns vielmehr die Revolutionärs aus denjenigen zu bestehen, welche die Niederträchtigkeit der herrschenden Partei, den König, welcher das verruchte Decret unterzeichnet hat, mit eingerechnet, vollkommen durchschauen und die Ueberzeugung haben, daß nur mit Gewalt zu helfen ist. Die Revolutionärs haben also vollkommen Recht, und wir müssen ihren Sieg wünschen, wir müssen wünschen, daß das Sodom und Gomorrha, welches der Dichter uns schildert, von der Erde vertilgt werde. Wenn die Prinzessin Eugenie, die ohne Hofputz, Perlen und Diamanten nicht leben kann, und der es vor den Umarmungen des bürgerlichen Gemahls graut, anders empfindet, wenn sie den König, den kläglichen, ohnmächtigen Helfershelfer

der verworfensten Schurkenstreiche aus Standesvorliebe retten will, so geht uns das nichts an. Es ist zwar sehr traurig, daß Prinzessin Eugenie keine Diamanten mehr tragen, keine arabischen Pferde mehr tummeln, keine Hofbälle mitmachen soll, daß sie sogar den herrlichen Umgang, in dem sie bisher gelebt, die edle Hofmeisterin an der Spitze, entbehren soll, aber schlimmer noch scheint es uns, ja fürchterlich, daß das Unrecht nicht mehr den Zorn des Menschen erregt, daß Graf, Gouverneur, Aebtissin, Gerichtsrath u. s. w., wie sie alle heißen, sich schweigend dem willkürlichen Walten einer feindseligen Macht fügen. Hier kann man Goethe nicht einmal mit dem gewöhnlichen Grunde rechtfertigen, es sei ihm nicht möglich gewesen, unmittelbar ins Leben einzugreifen; hier lebt er in der selbstgeschaffenen Welt seiner Ideale. Das Gefühl, das jeden gesunden Menschen bei der Lectüre dieses Stücks ergreift, entspricht dem Trommelschlag der Marseillaise und dem Voltaire'schen écrasez l'infame! Goethe dagegen macht eine mönchische Elegie daraus.

Im Dunklen drängt das Künft'ge sich heran,
Das künftig Nächste selbst erscheinet nicht
Dem offnen Blick der Sinne, des Verstands,
Wenn ich, beim Sonnenschein, durch diese Straßen
Bewundernd wandle, der Gebäude Pracht,
Die felsengleich gethürmten Massen schaue,
Der Plätze Kreis, der Kirchen edlen Bau,
Des Hafens masterfüllten Raum betrachte;
Das scheint mir Alles für die Ewigkeit
Gegründet und geordnet; diese Menge
Gewerbsam Thätiger, die, hin und her,
In diesen Räumen wogt, auch die verspricht
Sich unvertilgbar ewig herzustellen.
Allein wenn dieses große Bild bei Nacht
In meines Geistes Tiefen sich erneut,
Da stürmt ein Brausen durch die düstre Luft,
Der feste Boden wankt, die Thürme schwanken,
Gefugte Steine lösen sich herab
Und so zerfällt in ungeformten Schutt
Die Prachterscheinung. Wenig Lebendes
Durchglimmt, bekümmert, neuentstandne Hügel,
Und jede Trümmer deutet auf ein Grab.

War denn in der That dieses Babel, wie es hier geschildert wird, werth, daß ein edles Herz darüber trauerte? Dieses Reich hat draußen keine Feinde, es stürzt in sich selbst zusammen, und die Menschheit muß über seinen Sturz triumphiren. Das Vorgefühl dieses kommenden Sturzes hat der Dichter mit so außerordentlicher Feinheit angedeutet; es ist sonder-

bar, daß es ihn nur mit bangen Ahnungen und Sorgen erfüllt. Die ausführliche Beschreibung des Geburtstagssonetts, welches Eugenie in den geheimen Wandschrank verschließt, damit es später nach dem Ausbruch der Revolution durch einen Zufall wieder aufgefunden werde und die goldene Zeit, die verloren gegangen, versinnlichen helfe, deutet wahrscheinlich darauf hin, daß dem Dichter vor Allem die Störung der Kunst am Herzen liegt, die bei der fürchterlichen Aufregung der Gemüther nothwendig eine Zeit lang aus dem Horizont des Volkes verschwinden muß. Bei einer andern Gelegenheit bemerkt Goethe, er wolle den Deutschen die Umwälzungen nicht wünschen, die nothwendig wären, um eine classische Poesie hervorzubringen Mit viel größerm Recht aber durfte man sagen, daß das Fortbestehen der Zustände, welche uns die „natürliche Tochter" versinnlicht, auch selbst dann nicht wünschenswerth war, wenn nur innerhalb derselben so zierliche Geburtstagssonette geschrieben werden konnten.

Trotz des unbefriedigenden Eindrucks, den diese Exposition auf uns macht, müssen wir doch auf das lebhafteste beklagen, daß Goethe die Fortsetzung unterlassen hat. Das Schema derselben, Bd. 33, S. 347 — 354, ist von einer so tiefen und bedeutenden Symbolik, und die Nothwendigkeit, auf die realen Zustände einzugehen, lag so nahe, daß wir gewiß einen tiefen Blick in das innere Gewebe der Geschichte daraus gewonnen hätten. In seinen bürgerlichen Stücken, dem „Bürgergeneral", dem „Großkophta" und den „Aufgeregten", hat Goethe seinen Verdruß über die Unbehaglichkeit der revolutionären Zustände auf eine ungebührliche Weise ausgelassen. Wenn ein Hofmeister durch die Revolution veranlaßt wird, zu viel die Zeitungen zu lesen, und darüber versäumt, den gnädigen Junker auf dem Arm zu tragen, so daß dieses hochgeborne Kind sich eine Brausche schlägt, und wenn ein Vagabund die Jakobinertracht benutzt, um eine Schüssel saure Milch zu stehlen, so sind das zwar sehr schreckliche Dinge, aber Goethe hätte die Bearbeitung solcher Sujets doch lieber Kotzebue überlassen sollen. Die Fortsetzung der natürlichen Tochter sollte uns mitten in den Ausbruch der Revolution führen, in die aufgeregten Provinzen, in die Clubs der Verschwornen, endlich in die Gefängnisse des Schreckensregiments. Gewiß wäre die Philosophie, die sich aus diesen Ansichten entwickelt hätte, nicht die unsrige gewesen, denn jener Mönch, der im ersten Theil Eugenie von den bevorstehenden Unruhen unterrichtet und ihr den Rath giebt, gewissermaßen als Sühnopfer für die fremde Schuld sich in das tödtliche Klima der Inseln zu begeben und dort die Heiden zu bekehren, spielt auch in dieser Fortsetzung eine große Rolle. Außerdem nehmen die Unterhandlungen zwischen Eugenie und dem Gerichtsrath, ob sie sich wirklich als Mann und Weib betrachten sollen, einen zu großen Raum ein. Aber auf alle Fälle wäre das Stück reich an großen Lebensumrissen und an jenen In-

spirationen gewesen, die bei Goethe nie ausbleiben, auch wenn er in der Hauptsache das Ziel verfehlt.

Wenn nun Goethe in der natürlichen Tochter trotz der novellistischen Grundlagen und der symbolischen Haltung sich mitten in das Gedränge der geschichtlichen Leidenschaften gewagt hatte, so durfte Schiller nicht zurückbleiben. Auch er stellte in seinem nächsten Stück die Zustände eines gewaltsam unterdrückten Volks dar, das durch die Noth endlich zu einem verzweifelten Entschluß getrieben wurde; aber freilich gewinnt bei ihm die revolutionäre Gährung ein ganz anderes Ansehen.

Im Wilhelm Tell, den 17. März 1804 in Weimar aufgeführt, finden wir den Dichter in dem lebendigsten Realismus angelangt. Es giebt keinen größern Gegensatz in Form und Inhalt, als Tell und die Braut von Messina. In der Braut von Messina ist um der abstract aufgefaßten Kunstform willen ein seltsamer, das Gemüth auf keine Weise berührender Inhalt erfunden worden; im Tell dagegen hat die gemüthliche Durchdringung des realen Stoffs Alles gethan. Eine Kunstform hat sich der Dichter gar nicht vorgestellt, und er hat sie auch nicht erreicht. In der Composition ist Tell das schwächste unter allen Schiller'schen Stücken; sein gemüthlicher und sittlicher Inhalt ist aber so groß, daß man diese Schwäche mit Recht übersehen hat.

In diesem Stück hat sich ein heilsamer Einfluß Goethe's geltend gemacht. Wo Goethe mit seinen künstlerischen Principien auf Schiller einwirkte, gereichte diese Einwirkung selten zum Segen; wo er aber mit einer bestimmten, realistischen Anschauung seinem Freunde entgegentrat, gab sein gesundes, sonnenhelles Auge den Stoff her, den die grübelnde Einbildungskraft Schiller's nicht würde gefunden haben.

Goethe hatte auf seiner Schweizerreise 1797 den Vierwaldstätter See und seine Umgebungen mit offenem Auge beschaut, und seine Einbildungskraft war angeregt worden, diese Localitäten als eine ungeheure Landschaft mit den passenden Personen zu bevölkern, wozu sich Tell und seine Zeitgenossen am bequemsten darboten. Es entspann sich bei ihm der Plan eines epischen Gedichts. Er stellte sich Tell als einen kolossal kräftigen Lastträger vor, rohe Thierfelle und sonstige Waaren durchs Gebirg herüber und hinüber zu tragen sein Lebenlang beschäftigt, und, ohne sich weiter um Herrschaft noch Knechtschaft zu bekümmern, sein Gewerbe treibend und die unmittelbarsten persönlichen Uebel abzuwehren fähig und entschlossen. In diesem Sinne war er den reichern und höhern Landsleuten bekannt, und harmlos übrigens auch unter den fremden Bedrängern. Sein Landvogt war einer von den behaglichen Tyrannen, welche herz- und rücksichtslos auf ihre Zwecke hindrängen, übrigens aber sich gern bequem finden, deshalb auch leben und leben lassen, dabei auch humoristisch gelegentlich

dies oder jenes verüben, was entweder gleichgültig wirken oder auch wohl Nutzen und Schaden zur Folge haben kann. Die ältern Schweizer und deren treue Repräsentanten, an Besitzung, Ehre, Leib und Ansehn verletzt, sollten das sittlich Leidenschaftliche zur innern Gährung, Bewegung und endlichem Ausbruch treiben, indeß jene beiden Figuren persönlich gegen einander zu stehen und unmittelbar auf einander zu wirken hatten.

Goethe hatte mit Schiller diesen Plan oft besprochen und ihn mit seiner lebhaften Schilderung jener Felswände und gedrängten Zustände unterhalten, so daß sich bei ihm dieses Thema nach seiner Weise zurechtstellte. Für Goethe hatte der Stoff den Reiz der Neuheit und des unmittelbaren Anschauens verloren, und er überließ ihn daher seinem Freunde gern und förmlich, wie er schon früher mit den Kranichen gethan. Nach Schiller's Tod hat er mehrmals daran gedacht, den Stoff wieder aufzunehmen und ihn nach seiner Weise zu behandeln, und wir müssen es beklagen, daß diese Idee nicht zur Ausführung gekommen ist; sie würde der Entwickelung der deutschen Poesie heilsamer gewesen sein, als so manche der symbolisch-romantischen Spielereien aus Goethe's Alter.

Wenn aber Goethe meint, daß Schiller ihm nichts zu verdanken habe, als die Anregung und eine lebendigere Anschauung der einfachen Legende, so ist das doch wohl zu bescheiden. Die meisten Figuren und Zustände in diesem Drama sind in einer Weise concipirt, die von Schiller's gewöhnlicher Art bedeutend abwich. Wenn Schiller den Stoff unabhängiger aufgefaßt hätte, so würde er aus Tell unzweifelhaft einen Freiheitshelden im Sinne des Marquis Posa und aus Geßler einen systematischen Tyrannen gemacht haben. Freilich ist er bei dem Goethe'schen Entwurf nicht stehen geblieben; es sind in die beiden Charaktere einzelne Züge eingemischt, die zu ihrer ursprünglichen Anlage nicht stimmen wollen. Nach Goethe's Auffassung sollte die ganze Legende naiv und naturwüchsig behandelt werden; allein diese Unmittelbarkeit konnte der Schüler der Kantischen Philosophie nicht ertragen, und er hat daher nach beiden Seiten Motive und sittliche Betrachtungen eingeführt, die der individuellen Handlung den Anschein eines allgemeinen Problems geben und daher zu manchen Mißverständnissen verleitet haben.

Ein Meuchelmord ist nach unsern Begriffen unter allen Umständen eine verwerfliche Handlung; er kann daher auf dem Theater, wo wir die Stimme unsers eigenen Gewissens wiederzufinden erwarten dürfen, nicht geduldet werden; episch und historisch dagegen läßt sich die Tödtung Geßler's vollkommen rechtfertigen. In den Zeiten des Faustrechts muß der Schwache, um den Verfolgungen eines mächtigen Unterdrückers ein Ende zu machen, da er ihm im offenen Kampfe nicht widerstehen kann, zuletzt zum Morde greifen; und wenn dieser Mord für das Land glückliche Fol-

gen hat, so wird man mit dem erschlagenen Feinde nicht viel Wesens machen; man wird den Mörder vielmehr als einen Freiheitshelden verehren. Bei der wunderbaren, von keinem Werk unserer Poesie wieder erreichten Kunst, mit welcher Schiller in diesem Drama die factischen Zustände, aus denen die That hervorging, versinnlicht, würde das Publicum auch auf dem Theater keinen Anstoß daran nehmen; aber der Dichter regt selber die Gewissensbedenken an, indem er seinen Helden in einem langen Monolog die Gründe seiner That auseinandersetzen läßt. Dieser Monolog, der sehr bewundert worden ist, weil er gut klingt, ist dramatisch nicht zu rechtfertigen, denn er stellt nicht eine wirkliche innere Seelenbewegung dar, sondern er exponirt nur den Zuhörern die rechtliche Seite der Sache, er regt sie zum eigenen Nachdenken auf und befriedigt um so weniger, da die Gründe nicht überzeugen. Denn was auch Tell für Veranlassung haben mag, nach unsern Begriffen bleibt der Mord immer ein Mord; wir können in vielen Fällen den Mörder bemitleiden und entschuldigen, aber wir können ihn wegen seiner That nicht loben und preisen. Noch schlimmer wirkt die Scene mit Parricida. So verdammlich die That desselben sein mag, so hatte doch Tell gewiß kein Recht, ihm gegenüber Tugend zu predigen, und wir empfinden zu deutlich heraus, daß der Dichter nur darum alle diese äußerlichen Mittel zusammenhäuft, weil ihm selber bei der Sache nicht recht wohl ist, weil er sich selber erst die Motive zurechtlegen muß, um die That zu billigen. Schiller reflectirte zu moralisch, um historisch, d. h. unbefangen zu empfinden.

Diese Umgestaltung des Charakters zeigt sich noch nach einer andern Seite hin. Er nahm es aus Goethe's Plan mit in den seinigen herüber, daß Tell sich in der Mitte seiner verschwornen Landsleute isolirte. Wäre dieser Umstand naiv aufgefaßt, so würde es gewiß einen tragischen Eindruck machen, daß gerade der Friedfertige, der sich um die politischen Händel durchaus nicht kümmern will, durch den Drang der Umstände zu einem verhängnißvollen Entschluß getrieben wird. Aber Schiller rechtfertigt diese Zurückhaltung durch Maximen, und diese bewirken in uns keine Ueberzeugung. Sobald Tell überhaupt überlegte, mußte er sich den Rathschlägen des wackern Stauffacher anschließen, denn die gemeinsame Noth konnte nur durch gemeinsamen Widerstand abgewandt werden. Daß der vereinzelte Mord Geßler's, der doch sofort durch einen andern Landvogt ersetzt werden konnte, einen größern Einfluß ausübte, als der Mord Wolfenschießen's, der uns in der ersten Scene berichtet wird, war ein bloser Zufall.

Darin liegt überhaupt der Fehler Schiller's, daß er auf die Folgen und die politische Bedeutung der That ein zu großes Gewicht legt. Baumgarten's That kann gewiß kein Tadel treffen, welches auch die Folgen

derselben sein mochten; aber was nutzt der nur aus individuellen Verhältnissen hervorgegangenen That des Tell, daß sie nebenbei auch im allgemeinen Interesse geschieht? Sittlich wird dadurch nichts geändert, und außerdem kann uns im Drama dieses Interesse nicht vollkommen deutlich gemacht werden. So ist es auch mit den politischen Motiven Geßler's. Goethe wollte ihn als den naiven Gewalthaber darstellen, gegen den sich also der ganze Zorn ausschließlich richten mußte; Schiller dagegen stellte ihn als den Träger eines Systems dar: er übt seine Unterdrückung nicht aus bloser Willkür, sondern im Auftrag seiner Regierung, um die Schweizer von dem Reich zu Oesterreich zu bringen. Warum gehen sie nicht darauf ein? Es werden uns Gründe angeführt, aber diese sind ziemlich weit hergeholt, und nebenbei werden wir dadurch noch mehr daran erinnert, daß man mit dem Träger eines Systems noch nicht das System vernichtet, daß also Stauffacher im doppelten Sinn gegen Tell Recht hatte.

Schiller hatte sich durch Goethe bestimmen lassen, einen Helden zu wählen, der in seinem Sinne kein Held war; daher hat sich an Stelle desselben, gerade wie es ihm im Don Carlos begegnet war, ein anderer Held eingeführt: das gesammte Schweizervolk, wie es sich am Rütli verbündete.

Und dieser Gesichtspunkt ändert unsere Auffassung des Drama's sehr wesentlich, und wir begreifen, wie es von so besonnenen und dem Dichter so wenig ergebenen Kritikern, wie A. W. Schlegel, für ein Meisterstück ausgegeben werden konnte. Nur müssen wir uns für einen Augenblick die neuen verbesserten Auflagen aus dem Sinn schlagen, in denen wir jede Scene des Tell bereits auf dem Theater gesehen haben. Wie viele Attinghausen haben uns seit der Zeit durch die Ausdauer ihres Sterbens und durch die historische Genauigkeit ihrer Prophezeiungen, von denen wir aus unsern Compendien wußten, daß sie wirklich eingetroffen sind, bis zur Verzweiflung gelangweilt! Wie viele junge aufbrausende Rudenze sind durch ein verständiges Mädchen zur richtigen Politik zurückgeführt worden! Wie viele Telle haben uns vordeclamirt, daß der brave Mann an sich zuletzt denken soll! Wie viele Hirten-, Jäger- und Fischerlieder haben uns die sittlichen Zustände eines beliebigen Landes versinnlichen müssen! Diese und ähnliche Effectstücke schweben uns nun als eine unerträgliche Trivialität vor und verleiden uns die kernhaften Schilderungen, die tiefe Durchdringung des Volks, die einfache, gewaltige und dabei doch vornehme Auffassung der tragischen Scenen. Nur den leeren Flitterkram haben die Nachahmer dem Dichter absehen können; das ächte Gold seiner Poesie ist noch nicht ausgegraben.

Schon Goethe und Humboldt waren von der wunderbaren Intuition betroffen, mit welcher der Dichter die Gegenstände, die er selber niemals

gesehen, so lebendig in sich aufnahm, daß sie uns mit unabwendbarer Gegenwart umstricken; ein Talent, das sich schon in den Naturerscheinungen der Balladen zeigt. Aber noch viel mehr Bewunderung verdient die scharfe Charakteristik der sittlichen Zustände, und dies ist ein Punkt, in welchem dem Dichter, der in letzterer Zeit vielfach verkannt worden ist, wieder Gerechtigkeit widerfahren muß.

In den Zeiten, wo die patriotische Begeisterung alle andern Empfindungen des Volks zurückdrängte, lehnte sich die gesammte Jugend an Schiller an, als an den Dichter der Freiheit, während Goethe, der Liebling der Aristokratie, mit Geringschätzung oder wenigstens mit Bedauern angesehen wurde. Eine solche Einseitigkeit mußte nothwendig eine Reaction hervorrufen, die wieder alle Grenzen übersprang. Jener Enthusiasmus bezog sich mehr auf einzelne Phrasen, als auf das Ganze der Dichtung, und Phrasen beweisen nichts. Die Abneigung gegen die Jakobiner war bei beiden Dichtern gleich, und in der Verachtung des Pöbels war Schiller weit rücksichtsloser, als Goethe, da dieser zuweilen, z. B. in seinen Venetianischen Epigrammen, ein gewisses Interesse am Pöbel, wenn er sich nur gefällig und malerisch darstellte, nicht verleugnen konnte. Aber auch hier müssen wir hinzusetzen, daß Phrasen und vereinzelte Gefühlsausbrüche nichts beweisen, daß es vielmehr auf den Gesammtinhalt der Dichtung ankommt.

Von den revolutionären Stimmungen seiner frühern Jugend, von der Freiheitsliebe der Räuber und selbst des Marquis Posa hat sich Schiller allerdings losgesagt, sobald er das Leben und die wirkliche Geschichte kennen lernte. Die Radicalen würden vergebens ihren Propheten in ihm suchen. Ferner ging ihm das frische Auge für die kleinen Züge des Volkslebens und das Gemüth für die stille Welt der unhistorischen Kreise, welches Goethe so sehr auszeichnet, völlig ab. Ein Gedicht, wie Hermann und Dorothee, hätte er nie schreiben können. Aber um die Fähigkeit der beiden Dichter, das Volk als eine sittliche und geschichtliche Erscheinung zu begreifen, mit einander zu vergleichen, stelle man einmal den Tell neben den Egmont. Der Stoff ist im Wesentlichen der nämliche, denn der niederländische Schiffer und Kaufmann hat durch die gewaltige historische Kraft, die er entwickelte, auf das schlagendste bewiesen, daß er der Freiheit wenigstens ebenso würdig war, als der Bauer des Vierwaldstädtersees; aber Goethe hat in seinen Schilderungen der Niederländer im Volk nichts Anderes gesehen, als Pöbel und Spießbürger, während Schiller ein ideales und dabei doch völlig naturgetreues Gemälde von einem sittlichen, seiner Kraft bewußten, auf fester, gesicherter Grundlage beruhenden Volksleben gedichtet hat; wir sagen, gedichtet, denn seine Stauffacher, Kuoni, Ruodi u. s. w. konnte er in keiner Chronik finden. Die Freiheit, welche

diese knorrigen Gestalten erstrebten, war freilich nicht die libertinistische Freiheit unserer Tage; sie war, wie man das heute ausdrücken würde, im strengsten Sinne conservativ; aber dafür ist sie auch wie aus Erz gemeißelt und wird als ein Denkmal prophetischer Anschauung bleiben, so lange die Alpen an die alten Kämpfe gegen die Tyrannei erinnern.

Die treuherzige Sprache des Tell wirkte mit dazu, die Wiederaufnahme des Götz von Berlichingen zu erleichtern; er wurde im September 1804 in der neuen Bearbeitung in Weimar aufgeführt. Obgleich Schiller diese selbst nicht übernehmen wollte, so wußte er doch durch seine kühnen Entschließungen dem Verfasser manche Abkürzung zu erleichtern. Die Maximen der frühern Redactionen wurden auch hier angewendet. Man verminderte die Scenenveränderungen, gewann mehr Raum zu Entwickelung der Charaktere, sammelte das Darzustellende in größern Massen und näherte mit vielen Aufopferungen das Stück einer ächten Theatergestalt. Daß diese Umarbeitung, die uns jetzt in den gesammten Werken vollständig vorliegt, und über deren Schema Goethe Bd. 35, S. 361—365 ausführlichere Auskunft giebt, in poetischer Beziehung durchweg eine Verschlechterung ist, daß der naive, gemüthliche, unbefangene Ton der ursprünglichen Anlage dadurch fast ganz verwischt wird, ist heute wohl keinem Zweifel mehr unterworfen. Auf der andern Seite war aber an eine Benutzung der ersten Ausgabe für das Theater nicht zu denken, und man muß die Rücksichtslosigkeit des Dichters anerkennen, der gegen sein eigenes liebgewordenes Werk ebenso gewaltsam verfuhr, als gegen die Werke Anderer. Wundern darf man sich nur über die breitere Ausführung einzelner episodischer Scenen, die in mancher Beziehung an die älteste, von Goethe selbst mit Recht verworfene Version erinnern.

Die Umarbeitung des Götz war nur eine einzelne Probe einer allgemeinen Thätigkeit, die vorzugsweise von Schiller ausging. Das Gefühl einer Schranke, wie sie die wirkliche Bühne darbietet, war für ihn außerordentlich heilsam. Seine Einbildungskraft führte ihn ins Weite und Breite, und so leidenschaftlich er auch dabei verfuhr, so konnte ihm doch bei längerer Erfahrung nicht entgehen, daß ihn dies auf der Theaterlaufbahn nothwendig irre führen müsse. Wenn er im Entwerfen seiner Plane unbegrenzt zu Werke ging, so zeigt seine Redaction des Don Carlos für die Aufführung, daß er durch Ueberzeugung den Muth besaß, streng, ja unbarmherzig mit dem Vorhandenen umzugehen. Lange dachte er darüber nach, auch seine drei Jugendstücke umzuarbeiten; allein das Unreife derselben war zu innig mit Gehalt und Form verwachsen, und so gab er den Gedanken auf. Nun hatte er nicht lange den theatralischen Vorstellungen beigewohnt, als sein thätiger Geist, ins Ganze arbeitend, den Gedanken faßte, daß man dasjenige, was man am eigenen Werke gethan,

wohl auch am fremden thun könne, und so entwarf er einen Plan, wie dem deutschen Theater, indem die lebenden Autoren für den Augenblick fortarbeiteten, auch die frühern Leistungen zu erhalten wären. Der anerkannte Gehalt solcher Werke sollte einer Form angenähert werden, die theils der Bühne überhaupt, theils dem Sinn der Gegenwart gemäß wäre. Durch eine neue Ausgabe dieser Theaterstücke sollten die zahlreichen Bühnen Deutschlands in den Stand gesetzt werden, den leichten Tageserzeugnissen einen festen Grund unterzulegen. Von der Recension des Egmont und des Nathan ist schon die Rede gewesen. Lessing liebte er eigentlich nicht, ja Emilia Galotti war ihm zuwider. Doch wurde diese Tragödie sowohl, als Minna von Barnhelm in das Repertorium aufgenommen. Mit Klopstock's Bardieten wurde der Versuch bald aufgegeben. Dagegen ist die Umarbeitung der Stella, die am 15. Januar 1806 zum ersten Mal gegeben wurde, Schiller zu verdanken. Da das Stück an sich schon einen ruhigen Gang hat, so ließ er es in allen Theilen bestehen, verkürzte nur hier und da den Dialog, besonders wo er aus dem Dramatischen ins Idyllische und Elegische überzugehen schien. „Denn wie in einem Stück,“ setzt Goethe treuherzig hinzu, „zu viel geschehen kann, so kann auch darin zu viel Empfundenes ausgesprochen werden, und so ließ sich Schiller durch so manche angenehme Stellen nicht verführen, sondern strich sie weg.“ Merkwürdiger Weise wurde noch bei dieser Aufführung der alte Ausgang beibehalten, nach welchem Fernando beide Frauen zugleich besitzt. „Allein bei aufmerksamer Betrachtung kam zur Sprache, daß nach unsern Sitten, die ganz eigentlich auf Monogamie gegründet sind, das Verhältniß eines Mannes zu zwei Frauen, besonders wie es hier zur Erscheinung kommt, nicht zu vermitteln sei und sich daher vollkommen zur Tragödie qualificire.“ Daß dieses Licht dem Dichter erst so spät aufging, ist doch charakteristisch. — Die Laune des Verliebten ward im März 1805 in Weimar zur Aufführung gebracht und von da nach Breslau und Berlin verpflanzt.

Im Ganzen war die Ausbeute, welche die vorhandene dramatische Kunst dem idealen Theater gewährte, doch sehr gering, da man zu der frühern alexandrinischen Periode in keiner Weise zurückkehren durfte. Den Hauptstamm des alten Theaters bildeten die Kotzebue'schen Stücke, und man mußte es als einen großen Gewinn betrachten, daß dieser fruchtbare Schriftsteller seinerseits auf die Idee kam, idealistische Stücke zu schreiben und sich so dem classischen Theater anzuschließen. Der Schiller'sche Rhythmus prägte sich leicht dem Ohr ein, und man durfte nur die neugewonnene Form auf die alten Stoffe anwenden. So entstanden nun jene idealistischen Spectakelstücke, die nach dem Zeugniß Goethe's bei dem Publicum von Weimar ungefähr ebensoviel Beifall fanden, als die Schiller'schen.

— Kotzebue's erster Versuch war das Trauerspiel Octavia (1801). Es ist nicht blos in Jamben geschrieben, sondern es steigert sich in Momenten höherer Erregung zu einem Versmaß, welches offenbar der Intention nach Hexameter sein soll, zuweilen aber auch an den Pentameter erinnert, und sonst alle möglichen antiken Versformen in schöner Harmonie anstreift. Er hat sich bemüht, antiquarische und andere gelehrte Notizen einzuflechten, wie er es bei Schiller's Wallenstein gemerkt, und seine Sprache nimmt zuweilen einen ganz lyrischen Anflug.

Der Morgen graut. Auf stillem Meere schwimmt
Ein zweites Meer von dichten Nebelwogen;
Mit zartem Duft sind um mich her die Blumen
Weiß angehaucht; und wie ein leichtes Traumbild
Seh' ich die Mauern Alexandriens
Aus stiller Dämmerung hervorgehn.

Natürlich blieben diese poetischen Anläufe vereinzelt; im Uebrigen erkennt man den alten Kotzebue wieder heraus, auf dessen faunischem Gesicht sich die Schiller'sche Schminke sehr sonderbar ausnimmt. Die Hauptperson Octavia ist ein abstract tugendhaftes Wesen, welches sich um der Tugend willen mit großem Vergnügen mit Füßen treten läßt: ihre Kinder spielen die gewöhnliche Rolle, bei passenden Gelegenheiten die fehlende Rührung herbeizuführen. Kleopatra ist die ganz gemeine Person, die fortwährend Gift mischt, Kinder raubt und ähnliche Unthaten verübt. Eine ungemeine Aufklärung verbreitet sich über die Formen des römischen Staatslebens, und diese Aufklärung ist bei Antonius so groß, daß er in einer Hauptscene wie der Weltumsegler La Peyrouse die Arme um Octavia und Kleopatra zugleich ausstreckt und beide heirathen will. Es gehört eine seltene Effronterie dazu, dieses ebenso weinerliche als langweilige Machwerk dem Shakspeare entgegenzustellen.

Der idealen Richtung gehören ferner die beiden historischen Stücke Gustav Wasa und Bayard an, beide (1802) in Jamben geschrieben und im historischen Costüm gehalten. Das erste ist ganz novellistisch und besteht aus einer Reihe wunderbarer Abenteuer, die zum Theil zu ebenso großen Momenten führen, wie Johanna von Montfaucon: eine Mutter, die der Hinrichtung preisgegeben wird, eine Geliebte, die mit hoch erhobener Fackel vor einem Pulverfaß die Feinde zurückschreckt, ein finsterer König, der von den Geistern seiner Erschlagenen verfolgt wird, und öfteres Erscheinen von Frauen mit fliegenden Haaren. Die rührenden Kinder fehlen diesmal, dagegen ist ein kleiner Zug zu bemerken, der insofern von Wichtigkeit ist, als er den fortgesetzten Kampf Kotzebue's gegen die Vorurtheile versinnlicht. Gustav Wasa, der das ganze Stück hindurch in den

mannigfaltigsten Verkleidungen von seinen Verfolgern gepeinigt wird, hat einmal einem Ritter das Ehrenwort gegeben, seinem Gefängniß nicht zu entfliehen, und ist doch entflohen; er ist demselben außerdem eine große Summe schuldig geblieben. Der Ritter, der im Anfang sehr beleidigt ist, wird durch Rührung zu seinen Gunsten gestimmt. Dieser Zug hat nicht den geringsten Einfluß auf den Fortgang des Stücks; man muß ihn also als einen principiellen auffassen. — Bayard ist ächter Kotzebue. Er theilt eine fabelhafte Menge von Almosen aus, rettet fortwährend die gekränkte Unschuld, entsagt seiner Liebe unter erschwerenden Umständen mehrere Male, lebt als Gegenbild der Octavia nur für seine Pflicht und steht mit engelgleicher Gelassenheit über dem Gefühl schlechter Leidenschaften. Solche Figuren entsprangen dem bösen Beispiel Max Piccolomini's. Den unglücklichen Frauen, die sich in diesen edlen Ritter verlieben, bleibt also nichts übrig, als in Knabentracht für ihn zu sterben. — Die höchste Höhe erreichte Kotzebue's idealische Poesie in den Hussiten vor Naumburg (1803). Er nannte dasselbe ein Trauerspiel mit Chören und huldigte durch diese Gesänge, die fast nur von Kindern vorgetragen werden, der Idee der „Braut von Messina“. Diesmal spielen die Kinder, die in den übrigen Stücken Kotzebue's trotz ihrer Wichtigkeit durch hervortretende ältere Personen wenigstens einigermaßen verdeckt werden, die Hauptrolle. Sie marschiren in ihrer Unschuld, geführt von dem Viertelsmeister Wolf, der als tugendhafter Mann sein Liebstes dem Vaterlande opfert, den vorgestreckten Spießen der grausamen Hussiten entgegen. Diese senken sich vor dem rührenden Anblicke. Die Barbaren werden milde und weich, und unter Thränen allgemeiner Rührung schließt das Stück, das sogar bei Wieland sehr bedeutenden Beifall fand.

Unter den übrigen idealen Tragödien erwähnen wir Hugo Grotius (1803), ein rührendes Familienstück, mit politischem Hintergrund. Grotius ist der reine edle unschuldige Dulder, der, umringt von jammernden Kindern und von einer wahrhaft tyrannischen Willkür verfolgt, doch niemals der Stimme seiner Leidenschaft Gehör giebt, sondern unverdrossen für das Beste der Menschheit arbeitet. Charakteristisch ist aber der Zug, den wir später beim jungen Deutschland häufig wieder antreffen. Der Prinz von Oranien, der Barneveldt unschuldig hinrichten läßt und Grotius längere Zeit in Knechtschaft hält, ist eigentlich auch ein tugendhafter Mann und sorgt nur für das Beste der Menschheit, und die übrigen Tugendhaften werden zum Schluß so davon gerührt, daß sie sich vor ihm demüthigen. Bei so allgemeiner Tugend kann allerdings ein wirklicher Conflict nur künstlich herbeigeführt werden. Einem jungen Lieutenant, dem Pflegesohn des Grotius, wird die Bewachung desselben anvertraut, seiner Ehre anvertraut von seinem Vorgesetzten, seiner Freundschaft von einem Freunde;

außerdem liebt er aber die Tochter des Grotius und wird also auf eine wahrhaft Calderonische Weise von Freundschaft, Liebe und Ehre zugleich bestürmt. Die Ehre siegt nach schwerem Kampf, er vereitelt einen Fluchtversuch und wird dafür von der Familie sanft verwünscht. So weit wäre es in der Ordnung, aber die Liebe macht sich auch geltend; er unterstützt zwar nicht den offenen Fluchtversuch, aber er sieht durch die Finger und läßt ihn halb mit, halb ohne Wissen geschehen. Die Flucht wird entdeckt und die Angehörigen des Grotius sollen bestraft werden. Da nimmt der Lieutenant mit edler Lüge die ganze Schuld auf sich, er wird zum Tode verurtheilt und soll hängen. Selbst die Schmach dieses Todes will ihm der Prinz nicht ersparen. Da eilt Grotius in sein Gefängniß zurück, erklärt, er sei nur geflohen, um die Gegner des Prinzen zum Schweigen zu bringen und den Frieden herzustellen, und so geht Alles nach Wunsch aus. Das Disciplinarvergehen des jungen Lieutenants geräth vollständig in Vergessenheit, obgleich es doch durch den veränderten Erfolg nicht aufgehoben werden konnte, und obgleich der Prinz vorher von dem abstracten Rechtsprincip ein großes Wesen gemacht hatte. Es ist nicht leicht möglich, sich eine weinerlichere Geschichte zu erdenken. — Ein anderes Drama, Heinrich Reuß von Plauen (1805), hat aus diesem finstern dämonischen Helden, dessen Schicksal um so tragischer war, weil in ihm die allgemeine Schuld des Zeitalters mit der individuellen Schuld in Verbindung trat, einen sanften, frommen, milden Heiligen gemacht, der durch seine Tugend junge Heiden und Heidinnen zum Christenthum bekehrt und nur von Bösewichtern verkannt werden konnte. — Von einem dritten Stücke, Rudolph von Habsburg, wollen wir nichts weiter sagen, als daß es in Beziehung auf die Form noch mehr ins Ideale geht: die fünffüßigen Jamben sind regelmäßig gereimt, so daß immer die erste und dritte, die zweite und vierte Zeile correspondiren.

Neben Kotzebue erhob sich eine ganze Reihe von Dichtern, welche sich die Schiller'sche Manier aneigneten und mehr oder minder Beifall hervorriefen. Der erste war Heinrich Collin, geb. zu Wien 1772, gest. 1811. Sein erstes Stück, welches in Wien einen ganz außerordentlichen Beifall erwarb (1801), war Regulus. Es wurde im folgenden Jahre auch in Weimar und Berlin aufgeführt, und die übrigen Bühnen blieben nicht zurück. Die dramatische Schule Oesterreichs hat sich stets durch eine gewisse Ehrlichkeit in der Hingabe an ihren Stoff ausgezeichnet, und zwar gilt das bis auf den heutigen Tag, bis auf den Fechter von Ravenna. Man sieht, daß die Ueberzeugungen noch mit einer gewissen Frische hervortreten, daß die Reflexion noch nicht viel daran gearbeitet hat. Die Andacht, mit welcher in diesem Trauerspiel der strenge römische Patriotismus dargestellt wird, ist höchst anerkennenswerth, allein dabei muß auch

das Lob stehen bleiben. Die Kraft, die der Dichter zu entwickeln sucht, bleibt lediglich in der Rhetorik; eine kräftige Handlungsweise zu erfinden, ist er nicht im Stande. In der Form erkennt man das Vorbild Schiller's und Corneille's, auch wird man an Alfieri erinnert; aber im Inhalt wird man auf Kotzebue hingewiesen, dessen Octavia sich in vielen einzelnen Stellen wiederholt. Sogar die weinenden Kinder treten wieder auf. — In den spätern Stücken Collin's: Coriolan (zu welchem Stück Beethoven seine herrliche Ouverture schrieb), die Horatier und Curiatier, Polyxena, Balboa, und Bianca della Porta, sind in derselben Weise geschrieben. Seine Manier war mit dem ersten Stück bereits fertig. — Die Dramen seines Bruders Matthäus Collin, geb. 1779, gest. 1824: Friedrich der Streitbare, Marius, Bela, Heinrich der Grausame u. s. w., sind in derselben Weise, aber ungleich schwächer. — Aus der spätern Schiller'schen Schule hat Theodor Körner durch Zriny und Rosamunde den meisten Beifall erworben. Es ist ihm auch wohl am meisten gelungen, die schöne Sprache Schiller's nachzuahmen; von der dramatischen Kraft seines großen Vorbildes ist aber bei ihm noch viel weniger anzutreffen, als bei Collin. — Statt uns nun auf die übrigen Nachfolger einzulassen, die ohnehin zum großen Theil vergessen sind, versuchen wir hier noch kurz den Einfluß zu charakterisiren, den Schiller auf die Entwickelung der dramatischen Kunst ausübte.

Vortheilhaft war dieser Einfluß, insofern er die Dichter vom Gemeinen und Gewöhnlichen abzog und sie auf ideale Stoffe hinlenkte; indem er ferner eine bestimmte Form der Technik feststellte, innerhalb deren sich doch eine große Freiheit entfalten ließ, wie wir aus dem Vergleich zwischen Heinrich von Kleist und Grillparzer entnehmen können. Leider wurde diese bestimmte Richtung des Stils durch die Romantiker und namentlich durch die Verbreitung Calderon's unterbrochen. — Wenn im Uebrigen der nachtheilige Einfluß überwiegt, so ist der Dichter selbst am wenigsten daran schuld, denn es ist eine allgemeine Erfahrung, daß bei einem epochemachenden Vorbild die Fehler schneller nachgeahmt werden, als die Vorzüge. — Schiller hatte die Dichter an eine zu große Breite gewöhnt; sein umfassender Geist konnte sich schwer in engen Schranken bewegen. Dies hat bei den spätern historischen Stücken auf die dramatische Concentration sehr nachtheilig eingewirkt, da man hier nicht, wie bei Schiller, durch die Fülle des Inhalts entschädigt wurde. — Seine Manier, in den historischen Stoff eine novellistische Liebesgeschichte, wie im Wallenstein und Tell, die nicht organisch in den Zusammenhang gehört, äußerlich einzuflechten, ist von sämmtlichen Dramatikern wiederholt worden. — Die lyrischen und rhetorischen Stellen, in denen er aus dem Drama heraustritt, die bei

ihm aber nur einzelne Schwächen sind, haben seinen Nachfolgern als Grundlagen der Tragödie gedient. Die schönen Stellen waren das Erste, wonach man suchte, die historischen Scenen wurden zur Begründung derselben beliebig eingeschoben. An eine ernste Durchführung von Charakteren dachte man nicht. Man wollte durch lebhaft declamirte Grundsätze der Humanität und des Idealismus die Zustimmung der Zuhörer erwerben; wem diese Grundsätze in den Mund gelegt wurden, schien gleichgültig. Am deutlichsten zeigt sich das bei den zahllosen Bearbeitungen des Hohenstaufenthema's, welches durch äußere Betrachtungen so leicht Mitleid und Rührung hervorruft, ohne daß der Dichter es nöthig hätte, diese Ideen und Stimmungen von innen heraus zu arbeiten. — Endlich hat Schiller durch seine griechische Vorstellung vom Schicksal seine nächsten Nachfolger verführt, das realistische Princip ganz zu verlassen und zu dem Spiel einer fremden Kunst zu greifen. Hätte Schiller länger gelebt, so würde er durch die Macht seiner immer fortschreitenden Bildung seine eigenen Schwächen beseitigt haben, wie wir zum Theil schon aus seinem Nachlaß sehen. Wir verweilen beim Entwurf zum Demetrius um so lieber, da er uns noch einmal Gelegenheit giebt, die edlen Empfindungen Goethe's bei dem Tod seines Freundes an den Tag zu legen.

> Als ich mich ermannt hatte, blickte ich nach einer entschiedenen großen Thätigkeit umher; mein erster Gedanke war, den Demetrius zu vollenden. Von dem Vorsatz an bis in die letzte Zeit hatten wir den Plan öfters durchgesprochen; Schiller mochte gern unter dem Arbeiten mit sich selbst und andern für und wider streiten, wie es zu machen wäre; er ward eben so wenig müde, fremde Meinungen zu vernehmen, wie seine eigenen hin und her zu wenden. Und so hatte ich alle seine Stücke, vom Wallenstein an, zur Seite begleitet, meistentheils friedlich und freundlich, ob ich gleich manchmal, zuletzt wenn es zur Aufführung kam, gewisse Dinge mit Heftigkeit bestritt, wobei denn endlich einer oder der andere nachzugeben für gut fand. So hatte sein aufstrebender Geist auch die Darstellung des Demetrius in viel zu großer Breite gedacht; ich war Zeuge, wie er die Exposition in einem Vorspiel bald dem Wallensteinischen, bald dem Orleanischen ähnlich ausbilden wollte, wie er nach und nach sich ins Engere zog, die Hauptmomente zusammenfaßte und hie und da zu arbeiten anfing. Indem ihn ein Ereigniß vor dem andern anzog, hatte ich beiräthig eingewirkt, das Stück war mir so lebendig als ihm. Nun brannt' ich vor Begierde, unsere Unterhaltung, dem Tode zu Trutz, fortzusetzen, seine Gedanken, Ansichten und Absichten bis ins Einzelne zu bewahren, und ein herkömmliches Zusammenarbeiten bei Redaction eigener und fremder Stücke hier zum letztenmal auf ihrem höchsten Gipfel zu zeigen. Sein Verlust schien mir ersetzt, indem ich sein Dasein fortsetzte. Unsere gemeinsamen Freunde hofft' ich zu verbinden; das deutsche Theater, für welches wir bisher gemeinschaftlich, er dichtend und bestimmend, ich belehrend, übend und ausführend gearbeitet hatten,

sollte, bis zur Herankunft eines frischen ähnlichen Geistes, durch seinen Abschied nicht ganz verwais't sein. Genug, aller Enthusiasmus, den die Verzweiflung bei einem großen Verlust in uns aufregt, hatte mich ergriffen. Frei war ich von aller Arbeit, in wenigen Monaten hätte ich das Stück vollendet. Es auf allen Theatern zugleich gespielt zu sehen, wäre die herrlichste Todtenfeier gewesen, die er selbst sich und den Freunden bereitet hätte. Ich schien mir gesund, ich schien mir getröstet. Nun aber setzten sich der Ausführung mancherlei Hindernisse entgegen, mit einiger Besonnenheit und Klugheit vielleicht zu beseitigen, die ich aber durch leidenschaftlichen Sturm und Verworrenheit nur noch vermehrte; eigensinnig und übereilt gab ich den Vorsatz auf, und ich darf noch jetzt nicht an den Zustand denken, in welchen ich mich versetzt fühlte. Nun war mir Schiller eigentlich erst entrissen, sein Umgang erst versagt. Meiner künstlerischen Einbildungskraft war verboten, sich mit dem Katafalk zu beschäftigen, den ich ihm aufzurichten gedachte, der länger als jener zu Messina, das Begräbniß überdauern sollte; sie wendete sich nun und folgte dem Leichnam in die Gruft, die ihn gepränglos eingeschlossen hatte. Nun fing er mir erst an zu verwesen; unleidlicher Schmerz ergriff mich, und da mich körperliche Leiden von jeglicher Gesellschaft trennten, so war ich in traurigster Einsamkeit befangen. Meine Tagebücher melden nichts von jener Zeit; die weißen Blätter deuten auf den hohlen Zustand, und was sonst noch an Nachrichten sich findet, zeugt nur, daß ich den laufenden Geschäften ohne weitern Antheil zur Seite ging, und mich von ihnen leiten ließ, anstatt sie zu leiten. Wie oft mußt' ich nachher im Laufe der Zeit still bei mir lächeln, wenn theilnehmende Freunde Schiller's Monument in Weimar vermißten; mich wollte fort und fort bedünken, als hätt' ich ihm und unserm Zusammensein das erfreulichste stiften können.

Gewiß wäre aus dieser gemeinsamen Arbeit unserer beiden größten Dichter ein höchst interessantes Werk hervorgegangen, welches schon als Symbol ihrer Freundschaft einen unvergleichlichen Werth haben würde; ob aber ein künstlerisch vollendetes Drama, daran möchten wir zweifeln. Was die historische Exposition betrifft, so gehört der erste beinahe vollendete Act zu dem Glänzendsten, was Schiller geschrieben. Goethe hatte doch eine andere Art, Volkszustände zu individualisiren, und der Abstich wäre gewiß fühlbar geblieben. Der Weitläufigkeit des Stücks hätte Goethe schwerlich abgeholfen, denn der Plan war ihm einmal gegeben, und was die Ausführung betrifft, so liebt Goethe eigentlich noch mehr in die Breite zu gehen, als sein Freund. Am bedenklichsten erscheint uns die Aufgabe, die den eigentlichen Kern des Drama's ausmacht.

Der Plan des Demetrius, abgesehen von seinen historischen Beziehungen, schließt sich am engsten an den König Oedipus an und versinnlicht die dämonische Macht des Verhängnisses auf eine höchst überraschende Weise. Demetrius handelt in dem guten Glauben seines Rechts und muß nun plötzlich erfahren, daß dieser Glaube auf einem Irrthum beruht, daß er

also eine Schuld auf seine Seele geladen hat, die er nicht wieder abschütteln kann, und die ihn zu einem neuen Verbrechen treibt. So wird durch das Verhängniß der Charakter umgekehrt: eine grandiose Idee und des größten Dichters werth.

Allein Schiller's Talent zeigt sich nicht am glänzendsten in der psychologischen Motivirung, sobald diese eine gewisse Freiheit und Kühnheit verlangt. Unübertrefflich in der Zeichnung von Personen und Zuständen, solange diese in einer gewissen Ruhe und Beharrlichkeit bleiben, wird seine Individualisirung abgeschwächt, wenn die Leidenschaft eintritt. Er schildert die Leidenschaft schön, groß und edel, aber nicht individuell, er empfindet nicht die bestimmte Seele in der Aufregung der Nerven, die nur ihr gehören, sondern er überträgt den Fall ins allgemein Menschliche; und so kommt es, daß gerade in diesen Fällen seine idealen Charaktere, statt in ihrer Naturbestimmtheit erregt zu werden, ins Gebiet der Reflexion übergehen und leidenschaftlich declamiren.

Weil Schiller so viel theatralisches Geschick hatte, in solchen Declamationen mit zwingender Gewalt auf die Masse zu wirken, so fühlt es der Kritiker, der sich gegen diesen Eindruck wehrt, bei ihm eher heraus, als bei Goethe. Aber Goethe machte es im Grunde nicht anders, ja er ist darin noch consequenter. Sehen wir von seinen Jugendstücken ab, in denen sich das Gefühl ungebunden bewegt, so zeichnet er in seinen reifern Stücken die Charaktere nicht so, wie sie wirklich empfinden würden, sondern wie sich ihre Empfindung in einer gebildeten Reflexion abspiegelt. Scheinbar sind die Lebensbeziehungen unter ihnen sehr individueller Natur, aber diese Beziehungen werden stets in Grundsätze, Regeln, Maximen oder in Betrachtungen im Allgemeinen aufgelöst. So wie in den Wahlverwandtschaften die Tagebuchblätter der Ottilie gewissermaßen den rothen Faden der Begebenheit bilden, so könnte man in T a s s o vielleicht die Hälfte des Stücks in Tagebuchblätter auflösen, die von den fünf betheiligten Personen geschrieben werden. Die kleinen Begebenheiten, Intriguen und Leidenschaften dienen nur dazu, diese Sentenzen hervorzurufen, die allerdings zum Tiefsten und Herrlichsten gehören, was die Poesie hervorgebracht hat. Aber eigentlich erwartet man im Theater doch nicht gerade, daß die Sentenzen den Mittelpunkt bilden sollen.

Goethe hielt das Gedicht wegen seiner vorherrschenden Innerlichkeit, seines Mangels an scenischer Bewegung und dramatischem Abschluß für unaufführbar, doch hatte er um der Verssprache willen das Stück von den Schauspielern studiren lassen. Nun überraschte ihn das Andrängen derselben, ihnen die theatralische Darstellung zu erlauben. Unwillig gab er endlich zu, was er für unmöglich erklärte, doch die erste Aufführung, 16. Februar 1807, bewies, daß durch liebevoll anhaltendes Studium die

Schauspielkunst selbst so fein gewobenen Stoffen noch eigenthümliches Interesse zu verleihen vermöge. Das Stück war stark verkürzt, und namentlich waren alle Stellen unterdrückt, in denen Tasso überreizt, empfindlich und von Leidenschaft übermannt erscheint. Was nach diesen Verkürzungen noch von dramatischer Bewegung übrig blieb, sind wir außer Stande zu errathen. Wunderlicher Weise hat in diesem Drama der Charakter des Helden allgemeinen Beifall gefunden, obgleich der Dichter selbst so scharf als nur irgend möglich seine Schwächen betont. So interessant sich diese wunderliche Natur in der Physiognomie seiner Umgebungen abspiegelt, so dürfte doch wohl bei ruhiger Ueberlegung die Ansicht allgemein werden, daß mit einer solchen Gemüthsanlage der dichterische Ruhm zu theuer erkauft ist. Goethe hat nicht ein Ideal darstellen wollen, sondern eine Studie nach der Natur, eine Studie von unendlicher Lebensfülle, von den tiefsten Geheimnissen der Poesie durchdrungen, bis in das kleinste Nervengeflecht künstlerisch erregt, und doch nur eine Studie, kein vollendetes Kunstwerk; denn Tasso ist am Schluß ebenso haltlos, wie am Anfang, und die Verstimmung, in die er durch die Einsicht in sein Wesen verfällt, ist kein tragisches Geschick. Es ist für das Drama immer eine mißliche Aufgabe, sich in die Tiefen der innern Welt zu verlieren. Der Dichter wollte die Charaktere aufs tiefste ergründen, indem er die Situationen nur leicht skizzirte; aber dadurch ward er wenigstens zum Theil verleitet, auch die Gedanken und Empfindungen von den Personen abzulösen und sie gewissermaßen in der Luft schweben zu lassen. Das ganze Stück ist gewissermaßen eine psychologische Exposition, der eigentliche Gang der Handlung hat noch nicht begonnen. Die sämmtlichen Charaktere sind zu wohlwollend und zu gesittet, um etwas Anderes über sich kommen zu lassen, als Mißverständnisse, und Mißverständnisse gehören eigentlich nur ins Lustspiel. Man wird leicht durch die wunderbar schöne Farbe verführt, an ein historisches Costüm zu glauben; aber das Stück ist unhistorisch im höchsten Grade. Das tragische Schicksal des wirklichen Tasso ist auf den verschlossenen, heimlich glühenden, rachsüchtigen Charakter der Italiener berechnet, auf eine Zeit berechnet, die eine Lucrezia Borgia hervorbrachte. Wie kann dieser milde, etwas phlegmatische Alfons auf den Gedanken kommen, Tasso ins Irrenhaus einsperren zu lassen, weil er einmal eine Prinzessin umarmt! Auch Leonore ist eine deutsche Prinzessin; die beständige Zergliederung ihres eigenen Wesens und ihrer Empfindungen liegt ganz und gar nicht im Geist des Südens. Dort kehrt die Einbildungskraft nicht in sich selbst zurück, sie schreitet vor, ohne sich umzuwenden; sie untersucht nicht die Quelle eines Ereignisses, sie bekämpft es, oder giebt sich ihm hin, ohne nach dem Grund zu fragen. Auch Tasso ist, wie schon Frau von Staël ganz richtig bemerkt, ein deutscher Dichter. Diese gänzliche Unfähigkeit, sich in den gewöhnlichsten Umständen zurecht

zu finden, ist ein Zug, der nur der contemplativen Natur des Nordens angehört. Das ganze Gedicht ist ein idealisirender Spiegel der Zustände von Weimar, eine Reihe von Betrachtungen über das Verhältniß des Weltmanns zum Dichter innerhalb einer geistvollen und liebenswürdigen Gesellschaft. Dies Verhältniß faßt man aber gewöhnlich falsch auf. Gewöhnlich stellt man sich vor, Antonio sei ein abstracter Verstandesmensch, und ist daher geneigt, die ganze Theilnahme des Gemüths auf Tasso zu wenden, weil der blose Verstand keine unmittelbare Betheiligung hervorruft; allein ein Mann, welcher von früher Jugend auf gewohnt ist, sich in diplomatischen Cirkeln zu bewegen, ist deshalb keineswegs ohne Leidenschaft, er ist nur geübt, dieselbe zurückzuhalten. Sein Motiv in der Hauptscene ist nicht das stolze Gefühl der Ueberlegenheit über eine unreife Bildung, welche im Gegentheil der rücksichtsvolle und für das Verständniß einer jeden Natur fein empfängliche Weltmann mit Wohlwollen und einer gewissen Dankbarkeit aufnehmen würde, sondern die Eifersucht, die um so heftiger hervortritt, je mehr er sie selbst während der Unterredung zurückhalten muß. Antonio dem Tasso gegenüber ist nicht der überweise Mentor, der dem jungen Poeten das ABC sittlicher Haltung beibringt, sondern der stille Feind, der seine überlegenen Fechterkünste benutzt, und dessen spätere, durch seine gute und gesunde Natur vermittelte Versöhnung um so mehr anerkannt werden muß, da sie nicht leicht ist. — Aehnlich verhält es sich mit Carlos in Clavigo. Man muß die Unterredung der Beiden nicht so auffassen, als geschähe sie nach einem vorher genau überlegten Plan, und als würde Clavigo systematisch bearbeitet. Carlos ist zu Anfang derselben der Ansicht, sein Freund, den er nach seiner Art wirklich liebt, und der so ziemlich alle guten Seiten seines Herzens in Anspruch nimmt, da er im Uebrigen die Welt mit den Augen eines ironischen Misanthropen ansieht, sei in die Netze der verschmitzten Französin so verstrickt, daß er ihn nicht werde losreißen können, und seine ersten Worte haben keinen andern Zweck, als seinen Unwillen auszulassen. Erst als er merkt, daß Clavigo noch bestimmbar ist, fängt er Feuer, und nun redet er sich selbst im Eifer in eine immer größere Ueberzeugung hinein. Diese Eigenthümlichkeit, daß kalte Menschen in solchen Fällen sich selbst berauschen, hat z. B. Shakspeare in seinem Jago wunderbar schön durchgeführt. Daß Carlos nicht ein bloser Marinelli ist, zeigen die letzten Worte des Clavigo; er ist vollständig davon überzeugt, seinen Freund durch den Handschlag unbedingt gebunden zu haben. Der Weltmann hat zwar, namentlich in Beziehung auf den Umgang mit Weibern, ein weiteres Gewissen, als der Moralist, er hält auch gleichgültigen oder feindseligen Personen gegenüber sehr bedenkliche Fechterkünste für erlaubt, aber seine Immoralität hat doch eine gewisse Grenze; wenn er sein Ehrenwort giebt, so hält er es auch. — Zum Verständniß des Tasso muß

man den Clavigo herbeiziehen. Das Motiv seines zweiten Verraths ist nicht die kalte Reflexion, es ist das Resultat einer unbefriedigten und unklaren Stimmung. Er liebt Maria nicht mehr und fühlt sich unfähig, ihr Liebe zu heucheln. Die Idee der Pflicht hat über ihn keine Gewalt, und als Poet macht er sich's bequem. Der Dichter verlangt immer, daß seine Empfindung ihm gegenständlich werde, wenn er daran glauben soll, und so sieht er zuerst in Beaumarchais die eigene Empfindung der Pflicht, nachher in Carlos die eigene Neigung vor sich. Beide leiten ihn nur dadurch, daß sie ihm einen Spiegel zeigen, gerade wie es mit Tasso geschieht.

Der Gedankenstoff, den man aus Goethe's Dramen ziehen kann, ist unerschöpflich. Bei jeder neuen Lectüre finden wir neue tiefe Wahrheiten. Auf der Bühne geht das verloren, da die Gedanken und Stimmungen sich nicht in den entsprechenden Thaten entfalten. Was Goethe von Shakspeare's Dramen sagt, kann man mit viel größerm Recht auf die seinigen anwenden: sie werden unsterblich fortleben, denn sie enthalten die reifsten und tiefsten Empfindungen in einer reizenden Form, aber aufs Theater gehören sie nicht. Goethe urtheilt über sich selbst sehr richtig, daß er eigentlich kein dramatischer Dichter war, und wenn sein Vorbild auch im Ganzen wenig Schaden angerichtet hat, weil es viel schwerer nachzuahmen ist, als das Vorbild Schiller's, so hat er doch die dramatischen Dichter von der naturgemäßen Composition abgelenkt und sie daran gewöhnt, fragmentarisch zu gestalten. Viel nachtheiliger war sein Einfluß auf das sogenannte gebildete Publicum, weil er dies daran gewöhnte, die wirkliche Aufführung gering zu schätzen und in der dramatischen Kunst ebenso einen Gegenstand der Lectüre zu finden, als in der übrigen Poesie.

Drittes Kapitel.

Der Roman und das Bürgerthum.

Der künstlerische Idealismus mußte die entscheidende Probe in derjenigen Dichtungsart bestehen, welche am leichtesten auf die Wirklichkeit zurückweist, im Roman. In früherer Zeit, wo man den sittlichen Gesetzen arglos gegenüberstand, suchte man im Roman nichts weniger als eine Schilderung des wirklichen Lebens; man dachte sich, wie im Mährchen,

eine eigene poetische Sphäre aus, verliebte Schäfer, Ritter, Räuber, Wilde oder was sonst der Zeitgeschmack mit sich brachte. Seitdem man aber anfing, über das Verhältniß der innern zur äußern Welt zu reflectiren, stieß das Gefühl, das sich nun zuerst in seiner Berechtigung begriff und gewissermaßen anstaunte, überall auf Schranken, die es einengten, auf Herkommen, Vorurtheile, sittliche Ueberlieferungen und Gesetze. Bald gewann es den Muth, die Gültigkeit derselben in Frage zu stellen, und benutzte den Roman zur Kritik des wirklichen Lebens. Wie das Schicksal zuweilen seine Ironie an diesem Uebermuth des Herzens ausübte, zeigt das glänzendste Werk jener Periode, der Werther. Ursprünglich geht der Dichter davon aus, die Gewalt des unmittelbaren Gefühls zu heiligen und die Schranken, die sich ihm entgegenstellen, als sinnlos und unmenschlich zu brandmarken; aber da er die Welt mit gesunden Augen ansieht, so ergiebt sich das Gegentheil: krank ist nur das gegen die Natur sich empörende Herz. Nicht wenig überrascht uns in diesem gar nicht pietistischen Gemälde die Grübelei Werther's über sein Verhältniß zu Gott, die Vorstellung, er sei persönlich von Gott verworfen und die Erlösung der Welt habe nur ihm kein Heil gebracht. Sobald der Einzelne in den Wahn verfällt, er sei der Mittelpunkt dieser Erde, und der Himmel habe nichts weiter zu thun, als ihn zu fördern oder zu kränken, ist ein solches Uebermaß der Verzweiflung wohl zu begreifen.

In Dichtung und Wahrheit erscheint Goethe selbst über diese Stimmung verwundert, er versucht sie auf die verschiedenartigste Weise zu erklären, ohne daß es ihm gelingen will. „Ich hatte zeitig, sagt er 21, S. 85, in die seltsamen Irrgänge geblickt, mit welchen die bürgerliche Societät unterminirt ist. Religion, Sitte, Gesetz, Stand, Verhältnisse, Gewohnheit, Alles beherrscht nur die Oberfläche des städtischen Daseins. Die von herrlichen Häusern eingefaßten Straßen werden reinlich gehalten und Jedermann beträgt sich daselbst anständig genug; aber im Innern sieht es öfters um desto wüster aus, und ein glattes Aeußere übertüncht, als ein schwacher Bewurf, manches morsche Gemäuer, das über Nacht zusammenstürzt, und eine desto schrecklichere Wirkung hervorbringt, als es mitten in den friedlichen Zustand hereinbricht. Wie viele Familien hatte ich nicht schon näher und ferner durch Banqueroute, Ehescheidungen, verführte Töchter, Morde, Hausdiebstähle entweder ins Verderben stürzen oder auf dem Rande kümmerlich erhalten sehen u. s. w." — Diese trüben Jugendeindrücke reichen nicht aus, jene Stimmung eines gesunden, von der Natur hochbeglückten Jünglings zu erklären. Einen Fingerzeig finden wir in folgenden Umständen.

In der sittlichen wie in der physischen Welt gehen jeder großen Erschütterung gewisse unklare, aber eindringliche Zeichen vorher; das Gefühl

derselben zittert in allen Nerven, man ist von einer angsthaften Unruhe ergriffen und weiß nicht woher. Die Gewitterluft drückte lange alle Gemüther darnieder, ehe sie in Frankreich zu jener furchtbaren Explosion kam.

Am schlimmsten mußte diese Verstimmung in Deutschland wirken, wo ihr in den sittlichen Verhältnissen kein Widerstand geleistet wurde, ja wo sie nicht einmal einen greifbaren Gegensatz fand. In Frankreich war man längst einig, die Monarchie und die Kirche als die Feinde des gesunden Rechtsgefühls anzusehen, mit deren Beseitigung Alles in Ordnung gebracht sein würde. Trotz aller Schwächen des Staatslebens fühlte sich der Einzelne noch immer als Glied einer großen Nation; er stand nicht isolirt seinen Feinden gegenüber, sondern das öffentliche Leben zeigte ihm seine Gesinnung als die allgemeine, und was ebenso wichtig sein dürfte: die gute Gesellschaft hatte einen festen, ausgeprägten Ton, und eine Sitte, deren Nichtachtung Schande nach sich zog, gegen deren einseitige, aber leicht erkennbare Bestimmungen der kühnste Revolutionär sich nicht zu empören wagte. Daher jene freudige, elastische, freilich etwas leichtsinnige Gestaltungskraft, die mit hoffnungsreichen Augen der Revolution entgegensah und sie auch in der That glücklich bewältigte, wenn man einige Jahre der Noth abrechnet. In Deutschland gab es nichts Allgemeines; weder einen gemeinsamen Feind, noch einen gemeinsamen Glauben, noch auch einen gemeinsamen guten Ton; der Einzelne war im strengsten Sinne des Worts auf sich selbst gewiesen. Wenn wir den charakteristischen Zug dieser allgemeinen Muthlosigkeit aufsuchen, so ist es der Pietismus, d. h. der aus dem öffentlichen Leben verbannte, in Privatverhältnissen verkümmerte Protestantismus.

Die Bildung Deutschlands war ausschließlich bürgerlich protestantisch; der Adel gehörte, seitdem seine Unabhängigkeit durch die Fürstenmacht gebrochen war, dem nationalen Leben kaum noch an; der Bürgerstand hatte durch die theologischen Wortklaubereien und durch die juristisch bureaukratische Staatsverwaltung seine Standessitte und Standesehre eingebüßt. Die gesellige Unbefangenheit des Lebens war durch die kirchlichen Streitigkeiten gestört worden. Indem Luther den Christen an das geschriebene Wort als an die Quelle des Glaubens verwies, die Macht der Ueberlieferung brach und jeden Einzelnen aufforderte, sich durch eigene Thätigkeit mit seinem Gewissen ins Reine zu setzen, rief er eine ins Breite und Tiefe gehende theologische Reflexion hervor, der die Frauen nicht mehr folgen konnten. Die protestantische Kirche verurtheilt das Weib allen Ernstes zum Schweigen, wie sie die Madonna aus dem Cultus vertreibt.

Wurde nach dieser Seite der religiösen Selbstthätigkeit ein unbeschränkter Raum eröffnet, so hob nach einer andern Richtung der protestantische Cultus die Betheiligung der Einzelnen wieder auf. In der ka-

tholischen Kirche ist der Einzelne zwar in seinem Gewissen unselbstständig, er muß sich erst vom Beichtvater erklären lassen, wie es in seinem Innern aussieht; desto unmittelbarer ist sein Genuß an den Gaben des Gottesdienstes. Das Schauspiel des Cultus giebt ihm Gelegenheit, das Leben in einer poetischen Verklärung anzuschauen; je bunter und lärmender die Feste sind, desto berauschender wirken sie auf seine Einbildungskraft: er zieht mit in den Processionen, macht sich dienstbar und betheiligt sich dadurch an den Geheimnissen der Religion, die Kirchen sind ihm täglich geöffnet, er geht hinein, wenn er ein individuelles Bedürfniß fühlt, und macht in der Beichte die innerste Geschichte seines Lebens gewissermaßen zu einem Roman. Hat er seine Sünden bekannt und Buße gethan, so lebt er auf das unbefangenste und heiterste weiter fort, die Religion hat nichts dagegen einzuwenden, und wenn er müde ist, so öffnen sich ihm Asyle, wo ihm seine individuellen Andachtsübungen, also eigentlich seine Neigungen, als gute Werke angerechnet werden.

Ganz anders im Protestantismus. Die äußere Feier ist auf bestimmte Tage beschränkt, die eine ernste und feierliche Sammlung erfordern, die den Neigungen nicht das geringste Zugeständniß machen. In der Kirche spricht einseitig der Prediger, und er spricht nicht zum Individuum, sondern zur Masse, er giebt allgemeine Regeln, um die individuellen Herzensgeschichten kümmert er sich nicht. Für schöne Seelen ist es zwar eine Buße, ihre kleinen Sünden zu bekennen, aber auch ein Bedürfniß und eine Lust, denn ihre geheimsten Regungen werden dadurch der unmittelbare Gegenstand Gottes. Auf der andern Seite wird nach dem Gottesdienste der Christ seiner Pflicht nicht entbunden; er muß das ganze Leben hindurch mit dem bösen Feinde kämpfen, und alle seine Gedanken müssen auf das Eine, was noth thut, gerichtet sein; er kann es nicht der Kirche überlassen, er muß selbst schaffen, sich die Seligkeit zu erwerben. Wenn nun anderweitig dem Dichten und Trachten kein faßbarer Inhalt geboten wird, so verirrt sich diese Selbstbeschauung bald in finstere Grübeleien, in eine hoffnungslose Feindschaft gegen das Leben.

Nun hätte es nahe liegen können, bei dieser Dürre des verkümmerten protestantischen Lebens sich nach der sinnlichen Fülle der katholischen Kirche zurückzusehnen, deren Gottesdienst und namentlich deren Sacramente eben jene poetisch-symbolische Verklärung des Lebens enthielten, nach welcher das Gemüth der lebhaften Jugend sich sehnte. Aber noch fühlte man zu ernst, um den protestantischen Boden zu verlassen. Um der herzlosen Wortgläubigkeit zu entgehen, sonderte man sich in pietistischen Conventikeln, wo jeder Schuster und Schneider mit göttlichen Erleuchtungen begnadet wurde, von der Kirche ab, oder man trat in einen geheimen Orden, um sich ägyptische Weisheit in bunten Schnörkeln und

Symbolen überliefern zu lassen; man wurde Herrnhuter oder Freimaurer, man erbaute sich an Jakob Böhme oder an der Zauberflöte; und die begabtesten Geister der Nation ließen sich in die Brüdergemeinde oder in die heiligen Hallen der Isis und Osiris aufnehmen.

In England wurde der üble Einfluß des strengen Kirchenthums auf die Gesellschaft durch andere Umstände wieder ausgeglichen. Zunächst nahm die Philosophie eine praktische Wendung: sie ging auf die Sachen ein und drückte sich in der Sprache des gemeinen Mannes aus. In Deutschland kehrte man, sobald die eigentliche Gottesgelahrtheit sich erschöpft hatte, zu den Formen der alten Scholastik zurück. Der sittliche Geist der neuen Philosophie war hart und ausschließlich männlich, denn er bekämpfte alle Neigungen der Natur und stellte die Regel über die Individualität. Noch schlimmer war die Unzugänglichkeit der Form. Die neuen Kunstausdrücke setzten ohne Ausnahme die Fähigkeit der Abstraction voraus, sie waren also nur für Männer, und so war auch hier der höchste Genuß den Frauen versagt, und damit zugleich ihr heilsamer Einfluß abgeschnitten, der die Männer aus der Befangenheit und den Voraussetzungen des gewöhnlichen Lebenskreises einen Augenblick heraustreibt.

In England war das bürgerliche und politische Leben öffentlich. Zwar wird man das Gerichtswesen und die Verwaltung zu Ende des vorigen Jahrhunderts nicht musterhaft nennen wollen, aber wenigstens hatte doch die ganze Nation Theil daran, und die Gewalt konnte ein dreistes und selbst freches Wort ertragen. Der englische Protestantismus war durch die finstern, aber kräftigen Heldengestalten Cromwell's und seiner Krieger in das geschichtliche Leben eingeführt worden; er hatte das Schwert geführt neben der Bibel, er hatte den Staat umgewandelt und das bürgerliche Recht hergestellt. In Deutschland dagegen hatten die lutherischen Geistlichen selbst ihren Streitern das Schwert aus den Händen gewunden; das gesammte Staats- und Rechtsleben war dem Volk entzogen, in die Hände einer Kaste gegeben, und wurde ganz in dem kleinlichen Geiste der herrschenden Theologie betrieben. Abgesehen von den Klatschgeschichten der kleinen Höfe, von dem gedankenlosen Geschäftsstil der Verwaltung, von dem äußern, dem französischen Hof nachgemachten Pomp, dem kein Inhalt entsprach, beschränkte sich die Politik theils auf Wachtparaden, theils auf cabbalistische Spitzfindigkeiten in den Reichstagen. Das Staatsleben war durchaus privatrechtlicher Natur; und das Privatrecht war in den Händen der römischen Juristen. Keine allgemeine Idee, nicht einmal ein allgemeines Vorurtheil konnte aufkommen.

Die Franzosen waren darin in einem unendlichen Vortheil; sie hatten ihre gemeinsamen Ueberlieferungen, Vorurtheile und Neigungen. Der Staat wurde nicht auf die erbaulichste Weise verwaltet, aber er zeigte Leben und

Action. Der Adel war nicht durch den Gebrauch einer fremden Sprache und durch Abwesenheit des Nationalgefühls vom Volke getrennt; er wurde zwar wegen seines Uebermuths gehaßt, aber Jedermann im Volke bekümmerte sich um die einzelnen Persönlichkeiten: er gehörte dem historischen Leben an. Die Presse war zwar unterdrückt, aber in den Salons wurde auf das freiste und übermüthigste gespottet und gelästert, und die Philosophie redete die verständliche Sprache des Volks. Wenn die Revolution mit der alten Politik brach, so war die Umgestaltung in dem öffentlichen Leben nicht so groß, als man annimmt. Abgesehen von zwei oder drei Jahren der herrschenden Demokratie, hat der französische Volksgeist mit seiner Frivolität, seiner Eitelkeit und seinem lebhaften Ehrgefühl zu allen Zeiten die nämliche Rolle gespielt.

Im Gegensatz gegen die einseitig männliche Bildung erhob sich schon zu Anfang des 18. Jahrhunderts in Deutschland eine Reaction, die ausschließlich die weiblichen Seiten des Geistes cultivirte. Der damals ausbrechende Pietismus, die geistliche Schönseeligkeit mit allen ihren Auswüchsen war vorzugsweise auf das weibliche Gemüth berechnet. Er schloß das gemeinsame, objectiv gesellige Leben aus, da die Ekstase nur individueller Natur sein kann. Die Frauen, denen die Kirche und die Schule sich verschloß, strömten den falschen Propheten zu. In einer Zeit, wo man der Aufklärung müde war, und bei allem Eifer, mit dem man den Franzosen in der Liederlichkeit nachstrebte, auch das Reich der Wunder und der Magie wieder zu Ehren brachte, sammelte ein Wunderthäter nach dem andern die vornehmsten und geistvollsten Frauen um sich und ließ sich von ihnen anbeten. Das weibliche Gemüth, das in der Wirklichkeit keine Stätte fand, suchte eine Zuflucht im Reich der Wunder, und wenn der erste Glaubenseifer vorüber war, so wandte man sich der empfindsamen Dichtung zu, die mit geringern Mitteln die nämliche Wirkung erzielte, wie Frau Elise von der Recke, die von Cagliostro zu Tiedge überging, dem guten Dichter der Urania.

Der Quell der neuen Dichtung war ein verfeinerter Pietismus, ein Cultus des Gemüths mit Aufopferung der allgemeinen Gedanken. Klopstock hat dem Anschein nach zwar sehr allgemeine Gegenstände behandelt, aber er gab ihnen eine empfindsame, ekstatische, weibliche Form. Darum waren die Frauen die vorzüglichsten Apostel seiner Dichtung. Frauen waren es, die Lavater, Claudius, Stilling, Stolberg, Jacobi zuerst verstanden und verbreiteten, die aus Jean Paul den Lieblingsdichter der Nation machten; Frauen waren es, in denen sich zuerst der Goethe-Cultus ausbildete, wie auch seine Inspirationen hauptsächlich von Frauen ausgingen. Sein fragmentarisches, aber überall die tiefsten Geheimnisse des Herzens anstreifendes Schaffen entsprach der weiblichen Natur, und seine

Frauenbilder sind die Krone seiner Dichtung. Der große Einfluß edler Frauen auf seine Schöpfungen war damals nur den Eingeweihten bekannt; erst in unserer Zeit wurden die geheimen Archive jenes Seelenverkehrs aufgeschlossen, die Briefe und Tagebücher, welche die Pietät sorgfältig aufbewahrt hatte, und man erstaunte über die Fülle des Lebens, die das weibliche Gemüth im Verborgenen entwickelt hatte. Goethe's Tod gab das Signal, jene alten Zeugnisse der Liebe ans Licht zu rufen, durch welche selbst auf die marmorkalten Bildwerke der spätern Zeit sich ein warmer Strahl des Lebens ergoß.*)

Um uns die Atmosphäre zu versinnlichen, in welcher der Wilhelm Meister entstand, müssen wir einen Blick auf die Romanliteratur der neunziger Jahre werfen. Erst in dieser Umgebung lernen wir Goethe richtig würdigen.

Der deutsche Roman ging aus der Nachbildung des englischen und französischen hervor. Man kann ihn nach den drei Vorbildern: die neue Heloise, Tom Jones und Tristram Shandy classificiren. Der Werther hatte zwar durch die Gluth seiner Leidenschaft eine neue Gattung angebahnt, aber was sein Hauptverdienst ausmacht, die Unbefangenheit, Fülle und Wärme der Natur, konnten sich die Dichter nicht geben; sie kehrten auf diesem Umwege doch immer wieder zu Rousseau und Yorik, d. h. zur Analyse der Empfindnngen und zur Reflexion zurück.

Die romantische Empfindsamkeit war nichts Anderes, als der auf weltliche Dinge angewandte Pietismus. Die Pietisten hatten gegen den verknöcherten Wortglauben die Fülle und Innigkeit des Gefühls ins Feld geführt, und um nur ja mit ihrem Vorrath auszukommen, hatten sie ihre Empfindungen durch künstliche Reizmittel so gesteigert, daß zuletzt kein wahrer Funke in ihnen übrig blieb. Aehnlich machten es die Dichter in ihrer Empörung gegen das sittliche Herkommen. Wir wollen gewiß nicht für die spießbürgerlichen Formen dessen, was man damals in Deutschland Moral

*) Ob übrigens die Bedeutung jener Frauen unsern Vorstellungen ganz entsprach, mag dahingestellt bleiben. Frau von Stein hat ihre eigenen Briefe verbrannt, aus Goethe's Briefen erfahren wir von ihrer Individualität nicht viel. Der Nachlaß der berühmten Frau von Kalb zeigt uns eine durchaus verschrobene Natur. Frau von Wolzogen ist im Leben Schiller's sehr liebenswürdig; ihr gefeierter Roman Agnes von Lilien ist ganz unbedeutend, in ihrem Nachlaß ist manches Bedenkliche, die Briefe ihrer Schwester, Schiller's Frau, machen einen viel wohlthuendern Eindruck. Frau von Humboldt war sehr bedeutend, sie las auch mit ihrem Mann die griechischen Autoren; von der Excentricität jener Zeit war sie auch nicht frei. Noch gehört zu den Jenenser Berühmtheiten Caroline Paulus, Goethe's intime Freundin, auch als Romanschriftstellerin bekannt. In Berlin fand später der Frauencultus seinen höchsten Ausdruck.

nannte, in die Schranken treten, aber der Roman, der sie anfocht, war doch lediglich Willkür, Laune und Komödie. Wer heute in Wieland's Schriften blättert — sie durchzulesen wird wohl kein Anderer mehr im Stande sein, als ein Literarhistoriker von Profession — erstaunt über diese Bilder und Vorstellungen, auf die man nur sehr ungenau die Bezeichnung der Sinnlichkeit anwenden würde, die eigentlich nur schmutzig sind. Nun war Wieland im Innern seines Herzens der weichste und empfindsamste aller Menschen, der nicht nur in seiner Jugend von schwärmerischen Entzückungen ausgegangen war, sondern der immer wieder dahin zurückkehrte. Um ihn kennen zu lernen, müssen wir seine Briefe lesen, wie denn überhaupt die Briefsammlungen jener Zeit die wichtigste Quelle für die Literaturgeschichte sind. Gleich den Pietisten konnten die Empfindsamkeitsdichter kein Ende finden, immer neue, immer merkwürdigere Gefühle zu entwickeln und in Ermangelung vorhandener Gefühle sich künstlich in einen erhöhten Seelenzustand hinaufzuschrauben. Daraus gingen dann Mißverständnisse hervor, Verkennungen, Empfindlichkeiten u. s. w., kurz die ganze Litanei von kleinlichen Zügen, die man einem Verliebten in der Unsicherheit seines Herzens verzeiht, die aber unter Männern unerträglich ist. Vor Allem befremdet die Haltungslosigkeit des Charakters, der Mangel an gesundem Selbstgefühl, der bald zu reizbarer Leidenschaftlichkeit, bald zu unwürdiger Unterwerfung führt. Die größte Virtuosität in diesem Spiel der Empfindungen haben neben Wieland und den Frauen seines Umgangs Lavater, Jacobi, Reinhold und Jean Paul entwickelt, Männer, die auch in anderer Beziehung zusammengehören. Wer Goethe von seiner menschlichen Seite würdigen will, der muß vor Allem den Briefwechsel mit Jacobi, Lavater u. s. w. studiren. Von der Gluth seiner Jugendbriefe würden wir vergebens versuchen, uns aus Dichtung und Wahrheit eine Vorstellung zu machen. Aber er glüht nur von innerer Wärme; sobald diese vorüber ist, bemüht er sich niemals, sie durch künstliche Erregung wiederherzustellen. Er ist in jedem Augenblick wahr gegen sich selbst und wahr gegen die Andern, und sein Selbstgefühl ist stets so sicher, daß auch die Leidenschaft ihn nie zu Unwürdigkeiten verleitet. Viele seiner schönsten und idealsten Empfindungen hat er in der Poesie gar nicht angewendet, nur in den kleinen Gedichten finden sich Spuren davon, Für die Andern war die Correspondenz eine bequeme Gelegenheit, die zu schreibenden Romane vorzubereiten. Die Romanfiguren, die z. B. Heinse oder Jacobi schufen, sind die Ideale ihres Dichters: sie zeichnen ihn in einer Vollendung, die er anstrebte, aber nicht erreichte; während Goethe's Romanhelden nur ein sehr gebrochenes Bild von dem geben, was der Dichter in der Wirklichkeit war. Seine Figuren waren die Schalen einer abgeschlossenen Bildung, die er von sich warf, während er selber mit mächtigen Schwingen weiter strebte.

Nächst den Briefen, in denen die junge aufstrebende Generation ihr Inneres herauskehrte, werden uns die Gemüthszustände, welche die Quelle der neuen Dichtung waren, am deutlichsten aus den Selbstbiographien, in denen der Einzelne, was sein Gemüth bewegte und bestimmte, mit jener ängstlichen Selbstprüfung verzeichnete, die in der pietistischen Erziehung ihren Grund fand. Goethe hat in Dichtung und Wahrheit von einem großen Theil der merkwürdigen Originale, in denen sich das damalige Lebensprincip symbolisch ausbreitet, eine glänzende Charakteristik gegeben. Die Schriften von Lavater, Basedow, zum Theil auch von Jacobi sind schon jetzt beinahe verschollen; in Dichtung und Wahrheit werden sie ewig fortleben.

In allen jenen Lebensschicksalen spricht sich die Verkümmerung des deutschen Protestantismus aus, der aus dem öffentlichen allgemeinen Leben herausgetreten war und sich in unschöner Selbstanschauung, in empfindsamen Grübeleien, in künstlich hervorgerufenen Inspirationen, kurz, in einem lügenhaften Phantasieleben verzehrte. Wenn wir ferner erwägen, daß neben dieser weichherzigen, pietistischen Subjectivität die eigentliche Kirche im leersten Wortglauben verknöchert war, daß sie den Menschen aus dem wirklichen Leben, aus der Arbeit und der zusammenhängenden Thätigkeit in eine eingebildete Welt zurückdrängte, so wird der Satz, daß der Protestantismus erst in der deutschen Philosophie seine Wiedergeburt feierte, weniger parador erscheinen. Vielleicht sind einige Beispiele zum Verständniß am zweckmäßigsten.

Die Bekenntnisse einer schönen Seele hat Goethe nach seiner Art aus irgend einer wunderlichen Laune dem Wilhelm Meister einverleibt. Nie wird man die Kunst dieser wunderbar reizenden Darstellung zu hoch anschlagen können. Der Dichter stellt ohne weitern persönlichen Antheil, als den der Neugierde eines Naturforschers bei einer außergewöhnlichen Erscheinung, die seltsamen Bewegungen dieser stillen Seele mit vollendeter dichterischer Objectivität dar. An dem Gegenstand selbst hat er nichts hinzugethan *), und wenn man denselben, wie es doch bei menschlichen Schicksalen nothwendig ist, mit sittlicher Betheiligung betrachtet, so wird die Art und Weise, wie hier ein weibliches Gemüth den Herrn sucht, wie es das unbekannte Glück des Glaubens künstlich in sich erzeugt, das peinliche Gefühl der Unwahrheit hervorrufen. Goethe hatte bei diesen Naturschilderungen nichts von jenen krankhaften Verzerrungen zu berichten, in welche die Schwärmerei so leicht verfällt, wenn sie allen gegebenen Halt aufgiebt, weil hier die Bequemlichkeit des äußern

---

*) Der Nachlaß des Fräulein von Klettenberg ist durch Lappenberg herausgegeben.

vornehmen Lebens jede Noth und Sorge fern hielt; allein verlegen wir dieselbe Stimmung in ein beschränktes, von äußerer Noth gepeinigtes Leben, so verliert sich der poetische Schimmer und die Lüge tritt in ihrer nackten Abscheulichkeit hervor. So im Anton Reiser (4 Bände, 1785 bis 1790). In diesem „psychologischen Roman" hat Karl Philipp Moritz (geb. 1757 in Hameln, gest. 1793 in Weimar) sein eigenes Leben mit einer Sorgfalt und Genauigkeit dargestellt, an welche selbst Rousseau's Bekenntnisse nicht heranreichen. Goethe lernte ihn in Rom kennen, wohin er sich 1786 im Lauf seiner abenteuerlichen Schicksale begeben hatte, und brachte ihn nach Weimar, doch ohne seinem Leben dadurch einen festern Halt zu geben.

Moritz' Vater hatte nach einem sehr dürftigen und dabei wilden Leben einen Edelmann kennen gelernt, den Führer einer pietistischen Secte, welche Ertödtung und Verleugnung aller Eigenheit und Eingehen in das Nichts als das Ziel des Lebens aufstellte. Jener Edelmann versammelte sein Gesinde täglich zu einer Art von Gottesdienst, der darin bestand, daß sie sich alle um einen Tisch setzten und mit zugeschlossenen Augen, den Kopf auf den Tisch gelegt, eine halbe Stunde warteten, ob sie etwa die Stimme Gottes oder das innere Wort in sich vernehmen würden; wer dann etwas vernahm, der machte es den Uebrigen bekannt. Diese künstliche Stimmung führte zur Lossagung von allen sittlichen Beziehungen, zur Lieblosigkeit gegen Alle, die das innere Wort nicht vernahmen, und zu einer beständigen Lüge gegen sich selbst. „Weil seine Träume," erzählt Moritz, „sehr lebhaft waren und beinahe an die Wirklichkeit zu grenzen schienen, so fiel es ihm ein, daß er auch wohl am hellen Tage träume und die Leute um ihn her nebst Allem, was er sah, Geschöpfe seiner Einbildungskraft sein könnten. Dies war ihm ein erschrecklicher Gedanke und er fürchtete sich vor sich selber, so oft er ihm einfiel." — Solche Stimmungen eines Ungebildeten muß man in Anschlag bringen, wenn man den Eindruck des transscendentalen Idealismus auf jene Zeit begreifen will. Die Schattenwelt, die er an die Stelle der gestörten Wirklichkeit setzte, ließ sich leicht mit den frühern Träumereien in Verbindung setzen und erhielt durch sie eine Färbung, die uns begreiflich macht, wie man zugleich Fichte und Jakob Böhme bewundern konnte.

Schlimmer ist der Eindruck solcher Beschäftigungen auf die sittliche Seite des Menschen. Der Knabe wurde veranlaßt, sich durch allerlei eingebildete Veränderungen seines Seelenzustandes in seinen eigenen Augen sowohl als in den Augen Anderer interessant zu machen. Es schmeichelte ihm, wenn erwachsene Leute seinen Seelenzustand für so wichtig hielten, daß sie sich darum bekümmerten; und darum war er unerschöpflich in Klagen, daß er sich in einem Zustand der Leere, der Trockenheit befinde,

daß er keine rechte Sehnsucht nach Gott bei sich verspüre u. s. w., um sich alsdann einen Rath ausbitten zu können, der ihm immer mit vieler Wichtigkeit ertheilt ward. Freilich sind die Launen der Heiligen schwer zu berechnen, und der gottesgelahrte Edelmann fand sich schließlich zu der Versicherung veranlaßt, allen Kennzeichen nach habe der Satan seinen Tempel in Anton's Herzen schon so weit aufgebaut, daß er schwerlich wieder zerstört werden könne. Anton eilte dann wohl, seine Seele zu retten, er betete des Tages unzählige Male in seinem Winkel auf seinen Knien und erträumte sich zuletzt eine feste Ueberzeugung von der göttlichen Gnade und eine solche Heiterkeit der Seele, daß er sich schon im Himmel glaubte und sich manchmal den Tod wünschte, ehe er wieder von diesem guten Wege abkommen möchte.

Welch neues Licht werfen diese Erzählungen auf die Bekenntnisse einer schönen Seele! Die vornehme Dame, die äußerlich keine Nöthigung hat, mit ihrem Gott zu verkehren, kann sich dem himmlischen Bräutigam gelassen nähern; in der Seele des armen Knaben dagegen, dem das Brod verächtlich zugeworfen wird, nimmt diese Sehnsucht einen convulsivischen Charakter an.

Die Gewohnheit, in einer eingebildeten Welt zu leben, erklärt die fieberhafte Romanlectüre, die fieberhafte Neigung zum Theater, die wir später bei Anton wahrnehmen, und daß er nun deßhalb in Verachtung geräth, treibt ihn zu einem andern Extrem. Mit einem geheimen Vergnügen bemerkt er, daß es ihm gelingt, sich durch das Schlechte bemerklich zu machen: er sucht seinen Lehrern und Vorgesetzten als verlorener Bösewicht interessant zu werden. Das Gefühl des menschlichen Nichts umfängt ihn mit finsterer Gewalt; er sieht einmal vier Menschen rädern und viertheilen und betrachtet in ihnen mit stumpfer Gefühllosigkeit ein Bild des allgemeinen menschlichen Lebens. In dieser Zeit wird ihm Hamlet, Lear, Werther bekannt, und er fängt an, in der nämlichen Weise zu dichten, doch als höchstes Ziel schwebt ihm immer die Stellung eines Schauspielers vor, der dem Publicum die wildesten Empfindungen öffentlich ausdrücken und dafür Beifall erwarten darf.

Wir haben sein äußeres Leben unberührt gelassen, so große Wichtigkeit er selber darauf legt. Moritz glaubt über Anton Reiser weit hinaus zu sein, indem er die Lügenhaftigkeit seiner frühern Empfindungen kritisirt; er irrt sich, denn auch Anton Reiser schrieb bereits sehr moralische Aufsätze gegen die falsche Empfindsamkeit, als er am tiefsten darin verstrickt war. Die meisten von den Trübsalen, die ihm begegneten, waren seine eigene Schuld, und seine äußere Stellung war verhältnißmäßig günstig geworden, als er im Drange seines schrankenlosen Phantasielebens, nachdem er

mit einigen Selbstmordsversuchen coquettirt, davonlief, um Schauspieler zu werden. Die Lügen, die er sich auf dieser abenteuerlichen Reise zu Schulden kommen ließ, sind wahrhaft erstaunlich. „Der Gedanke an die Unwahrheit der Sache fiel ihm fast gar nicht mehr bei, denn da er blos in der Ideenwelt lebte, so war ihm alles das wirklich, was sich einmal fest in seine Einbildungskraft eingeprägt hatte. Ganz aus allen Verhältnissen mit der wirklichen Welt hinausgedrängt, drohte die Scheidewand zwischen Traum und Wahrheit bei ihm den Einsturz . . . . Dabei war es merkwürdig, wie er sich selbst die Lügen, ehe er sie sagte, in Wahrheit zu verwandeln suchte, und wie jesuitisch er dabei sich selber täuschte u. s. w.“ —

Eine willkommene Ergänzung sind die Bekenntnisse eines andern Freundes von Goethe, Heinrich Stilling's Jünglingsjahre, Wanderschaft, häusliches Leben u. s. w., zuletzt in fünf Bänden gesammelt 1806. Heinrich Jung, geb. 1740 im Nassauischen, gestorben 1817 zu Karlsruhe, war im Temperament ein vollkommener Gegensatz zu Anton Reiser. Während diesen der Pietismus unglücklich und elend machte, fühlte sich Stilling als den besondern Liebling Gottes. Sein Gebet that fortwährend Wunder; es verschaffte ihm Geld, wenn er es brauchte, Kleider, Verständniß über seinen wahren Beruf, selbst gelehrte Kenntnisse. Er schwamm in einer beständigen Glückseligkeit, und auch das äußere Leben kam ihm im Ganzen gefällig entgegen. Aber was die innere Hohlheit seiner Religiosität, die leichtsinnige Subjectivität seiner sittlichen Begriffe und die dreiste Unwahrheit seiner Empfindungen betrifft, so steht er mit Reiser ganz auf gleichem Boden, und Goethe hat zwar schonend, aber doch bestimmt ausgedrückt, wie auch hier das Eingreifen des Phantasielebens in die Wirklichkeit leicht verderblich hätte wirken können.

Eine andere Richtung nahm die Charakterentwickelung Karl Friedrich Bahrdt's (geb. 1741 im Sächsischen, starb 1792 in Halle). Die Geschichte seines Lebens, seiner Meinungen und seiner Schicksale, schrieb er 1790 im Gefängniß, wohin ihn eine Satire gegen das Wöllner'sche Religionsedict gebracht hatte. Auch er begann mit einem auf die Rechtgläubigkeit und den Pietismus begründeten Phantasieleben; er bemühte sich in seiner Jugend, mit Hülfe des Faust'schen Höllenzwangs Geister zu beschwören 2c., allein bei ihm trat schon früh eine Reaction ein, und aus dem religiösen Schwärmer wurde ein liederlicher, frivoler Cyniker. Die Selbstgefälligkeit, mit der er diese Metamorphosen seines Lebens darstellt, ist in ihrer Art ebenso widerlich, als die Hypochondrie Reiser's und die Einfalt Stilling's.

Theodor Hippel (geb. 1741 in Ostpreußen, gest. 1796 in Kö-

nigsberg) gehört einer höhern Schicht des Lebens an und zeigt eben deshalb einen gewissen Conflict zwischen seinen natürlichen Voraussetzungen und seiner erworbenen Bildung, die seine Erscheinung noch räthselhafter macht. Auch er zeigte als Knabe einen großen Hang zur Einsamkeit und religiösen Schwärmerei, und diese dauerte noch in den ersten Jahren seiner theologischen Studien fort. Allein in seinem äußern Leben riß er sich bald von diesen Stimmungen los: die Rechtswissenschaft verdrängte die Gottesgelahrtheit, er steckte sich ein festes Ziel des Ehrgeizes vor, und wandte mit unerbittlicher Verstandesconsequenz alle Schritte seines Lebens diesem Ziele zu. Wenn aber sein Verstand vollkommen frei war, so blieben in seinem Gefühl doch immer noch Fasern der frühern Neigung, und indem er nun Beides ineinander zu arbeiten strebte, ergab sich von selbst der Humor als die natürliche Form seiner Schriften. Dazu gehören die Lebensläufe nach aufsteigender Linie, 1778 bis 1781, die Abhandlung über die bürgerliche Verbesserung der Weiber, 1792, die Handzeichnungen nach der Natur, 1790, und die Kreuz- und Querzüge des Ritters A—Z, 1793—1794.

Es macht einen wunderlichen Eindruck, daß gerade in der Stadt, wo Kant durch eine strenge Methode des Denkens den Geist aus seiner schlechten Individualität zu treiben mit so vielem Eifer sich bemühte, die Sonderlinge und Mystiker eine so ansehnliche Stellung behaupteten. Von ihr aus versandte Haman, der Magus des Nordens, seine sibyllinischen Blätter, die der damaligen Zeit als Orakel galten, die man aber ebensogut als Charaden bezeichnen kann. Die Schwierigkeit dieser Schriften liegt selten in der Tiefe der Gedanken, meistens in der Anspielung auf ganz bestimmte Reminiscenzen, die nur den Eingeweihten verständlich waren. Eben da blühte jenes Ordenswesen, aus welchem Zacharias Werner später seine mystischen Theaterstücke herleitete. Hippel hat dieses Ordenswesen in den Kreuz- und Querzügen verspottet, und wenn nur der zehnte Theil von dem, was er hier erzählt, auf der Wirklichkeit beruht, so fühlt man sich zuweilen wie in einem Irrenhause. Aber das Buch selbst macht einen niederschlagenden Eindruck, denn es erhebt uns nicht durch Freiheit des Blicks, wie der Don Quixote, über die Kläglichkeit seines Stoffs, sondern es drückt ein unruhiges, unbehagliches Gefühl aus, welches fortwährend geäfft sich doch stets zu neuen thörichten Versuchen entschließt. In den Lebensläufen sind einige kostbare humoristische Schilderungen: wie die Mutter den Knaben in die Speisekammer führt und ihm dort das Bild eines heiligen Pastors zeigt, dessen Eindruck auf seine Phantasie durch die Gerüche der Umgebung wesentlich modificirt wird, und wie er sich das Himmelreich als das Land vorstellt, wo man zeitige Spargeln ißt und lange Manschetten trägt, das alles sind Einfälle, welche die spätern

Humoristen, Jean Paul, Arnim, Brentano u. s. w., nur selten überboten haben. Dann kommen aber gleich darauf so trübe und langweilige Geschichten, daß man nicht begreift, wie so etwas von demselben Verfasser herrühren könne. Der Humorist ist stets in Gefahr, sich in die zufällige empirische Realität zu vertiefen und durch die Abwesenheit aller idealen Stimmung den Leser zu quälen und zu ermüden. Die Geschichte von dem seltsamen Grafen, der die Philosophie des Sterbens studirt und zu diesem Zweck fortwährend neue Sterbefälle sich vorführen läßt, nimmt gar kein Ende, und man begreift nicht, wie sie überhaupt in den Roman kommt, wenn sie sich nicht auf ein bestimmtes Factum bezieht. — Gleichzeitig bildete Johannes Schönherr in Königsberg die Grundlagen jener mystischen Secte, die später zu so widerlichen Ausbrüchen führte. Er begriff die Welt als einen Zeugungsproceß unter den Elohim, und diese fleischliche Metaphysik konnte nicht verfehlen, auch auf seine moralische Theorie einzuwirken. — Mit diesen Grüblern und Mystikern im Königsbergischen und Holsteinischen standen denn auch die vornehmen Damen zusammen, die als weibliche Apostel der Religion in Deutschland umherzogen, vor allen die Fürstin Amalie von Galyzin (ihre Denkwürdigkeiten herausgegeben von Katerkamp 1828), die Tochter des General Schmettau, die Diotima, an welche Hemsterhuis seine Briefe über den Atheismus richtete, die intime Freundin von Jacobi, Claudius, Haman u. s. w., die an ihrem Wohnort zu Münster allen schönen Seelen ein Asyl eröffnete, den Uebertritt Stolberg's und ähnliche Schritte veranlaßte und bis an ihren Tod 1806 für das alleinseligmachende Gefühl und die alleinseligmachende Kirche arbeitete; übrigens eine geistvolle Frau, die unter Umständen vielleicht eine gesegnetere Wirkung hätte hervorbringen können. Ferner etwas später Juliane von Krüdener, geb. zu Riga 1766, die Tochter des Baron Vietinghoff, schon 1791 von ihrem Mann geschieden. Sie führte später in Paris ein mehr als freies Leben, dem sie durch den nicht uninteressanten Roman Valerie 1804 ein Denkmal setzte; seit 1806 wandte sie sich der Frömmigkeit zu und verkündete den europäischen Heiden das Evangelium. Sie starb 1824 in der Krim. — Aus demselben Lande stammten zwei Damen, deren Biographien uns einen Blick in die vornehme Welt eröffnen; die Herzogin Dorothea von Kurland und ihre Schwester Elisa von der Recke.*) Die beiden Damen waren aus dem reichsgräflichen Hause von Medem im Kurländischen; in ihrem Charakter die größten Gegensätze, die man sich denken kann. Elisa, geboren 1754, war eine der empfindsamsten Damen, die in jener Zeit geblüht haben, Dorothea, geboren 1760, die liebenswürdige, leichtsinnige

*) Biographien von Tiedge 1823, Eberhard 1844.

Weltdame. Bei der täglichen Hausandacht stimmte sie in die geistlichen Lieder recht herzlich mit ein, nur durften die dazwischen fallenden frommen Betrachtungen nicht zu lang sein und nicht viel von der Verachtung und Abtödtung des irdischen Lebens sprechen. So wurde bei einer solchen Abendfeier ein Lied gesungen, welches die Stelle enthielt: „Komm, o Tod, mein bester Freund;“ bei diesen Worten überraschte sie ein so heftig widerstrebendes Gefühl, daß sie alle Rücksicht vergessend das Liederbuch von sich warf, und die drohenden Blicke der Eltern vermochten nicht, sie zur Fassung zu bringen. Als sie nun nach der Stunde den ihr zugedachten Verweis erhielt, rief sie mit Unwillen aus: „der Tod ist nicht mein bester Freund; und ich wünsche ganz und gar nicht, daß er kommen möge! Wie kann ich denn nur singen, was nicht wahr ist?“

Elisa wurde 1771 aus Familienrücksichten mit einem Freiherrn von der Recke verheirathet, von dem sie sich 1776 mußte scheiden lassen. Andere schwere Unglücksfälle, namentlich der Tod eines geliebten Bruders, hatten ihrer Seele eine ernstere Stimmung gegeben, als der berühmte Wunderthäter Cagliostro, Februar 1779, in Mitau erschien. Er hatte für Jeden etwas. Wer nach den Tiefen der Maurerei lüstern war, den zog er durch halbverschleierte Geheimnisse an; den Einen verhieß er die Kunst, Metalle zu verwandeln, den Bernstein zu großen Massen zusammenzuschmelzen, unterirdische Schätze zu heben; die gute Elisa verlockte er zu dem Glauben durch den Erwerb eines höhern Tugendlebens und durch die Verheißung einer himmlischen Weihe, die das Reich der Geister ihr aufschließen und sie in den Umgang mit den Verklärten einführen würde. Cagliostro errichtete eine Frauenloge, an welcher die gesammte Aristokratie Theil nahm. Elisa hörte mit der gespanntesten Aufmerksamkeit den mystischen Reden des Charlatans zu, welche die schöne Dorothea auf das schrecklichste langweilten. Kurze Zeit darauf folgte denn auch die Enttäuschung, und Frau von der Recke erwarb sich später, 1787, das Verdienst, jene Betrügereien öffentlich zu brandmarken. Noch in demselben Jahr 1779 verliebte sich der Herzog von Kurland, der sich schon von zwei Gemahlinnen getrennt hatte, in Dorothea und erhob sie nach einigen anderweitigen Unterhandlungen zu seiner Gemahlin. Sein Herzogthum betrachtete er nach Art der damaligen Landesfürsten lediglich als eine Domaine. Er machte 1784 mit seiner Gemahlin eine große Reise durch Deutschland und Italien, auf der sie namentlich in Berlin sehr glänzend aufgenommen wurden, welche Residenz seit der Zeit der Mittelpunkt ihres Lebens blieb. Gleichzeitig hatte Elisa in Berlin die Bekanntschaft mit Nicolai und den übrigen Aufklärern gemacht, die sie von der Mystik heilten. Nach einem kurzen Aufenthalt in Kurland, wo Dorothea mit ziemlicher Geschicklichkeit versucht hatte, die schwierigen Angelegenheiten des Herzogthums in

Abwesenheit ihres Gemahls zu ordnen, kehrte sie 1791 nach Deutschland zurück, wo sie jetzt auch dem Weimarischen Kreise näher trat. Der Herzog hatte Kurland schon längst verlassen, das unnatürliche Band wurde 1795 gelöst, Kurland dem russischen Reich einverleibt, und der Herzog kaufte sich im Schlesischen und im Altenburgischen an, wo er 1800 starb. Die Herzogin lebte seit der Zeit jährlich einige Monate in Berlin, wo das Haus der schönen Frau zu den vorzüglichsten Mittelpunkten der feinen und geistreichen Gesellschaft gehörte; die übrige Zeit brachte sie theils auf ihren Landgütern, theils auf Reisen, theils in Paris zu. Sie war eine enthusiastische Verehrerin des Kaiser Napoleon. Von aller Welt geliebt, mit der höchsten Aristokratie verschwägert, starb sie 1821. — Ihre ältere Schwester lebte seit 1796 meistens in Dresden, schwärmte Jean Paul an und ging mit Tiedge, der seitdem ihr beständiger Hausgenosse blieb, 1804—1806 nach Italien. Sie starb 1833 in Dresden. Trotz der fortgesetzten Empfindelei in ihrem Wesen, die uns an ihr zuweilen unbequem wird, erfreut uns doch an ihr die ehrliche, tüchtige protestantische Gesinnung, die den übrigen schöngeistigen Damen gegenüber sehr absticht.

Eine Einsicht in die katholischen Zustände jener Zeit eröffnen uns: Dr. Feßler's Rückblicke auf seine siebzigjährige Pilgerschaft. Wir lernen daraus, daß die Verkümmerung in der katholischen Kirche nicht geringer war, als in der protestantischen, daß gleiche Ursachen gleiche Wirkungen hervorriefen, und daß noch eine positive Schlechtigkeit dazu kam, von welcher sich der Protestantismus freigehalten hat. Ignaz Feßler war 1756 in Niederungarn geboren; seine Jugend verfloß unter dürftigen Verhältnissen und die Lectüre Loyola's trieb ihn im 17. Jahr in ein Kapuzinerkloster. Die sinnlose Beschäftigung des Kapuzinerlebens hat er uns mit sehr viel Lebhaftigkeit geschildert. Charakteristisch ist, daß seine Stellung im Orden ihn nicht von Liebesbriefen an eine Ketzerin abhielt. Erst nach längerem Aufenthalt im Kloster entdeckte er wirkliche Greuelthaten, die in demselben verübt wurden, das Klosterleben war ihm ohnehin zur Last geworden, und er hatte den Muth, eine Denunciation an den Kaiser Joseph einzuschicken, 1782. Als das wirksamste Mittel, den geistlichen Stand zu reinigen, schlug er vor, Mönchen und Weltpriestern freizustellen, unter dem Schutz des Staats aus ihren geistlichen Verbindungen zu treten, und mit den Vortheilen des weltlichen Bürgers auch seine Pflichten und Lasten zu übernehmen. Es erfolgte in der That eine allgemeine und folgenreiche Untersuchung, und Feßler, von seinen ehemaligen Ordensbrüdern leidenschaftlich verfolgt, wurde durch den Schutz des Kaisers sichergestellt nnd 1784 zum Professor an der Universität Lemberg ernannt. Seine Bildung war durchaus encyklopädistisch, daneben hatte ihn aber nach

seiner eigenen Erklärung seine frühere Sellung als Beichtvater mit dem weiblichen Herzen bis auf seine zartesten Saiten und feinsten Nüancen sattsam bekannt gemacht. Spinoza führte ihn in eine neue Welt ein, und zugleich erwachte der Trieb zur Dichtkunst. Im Jahre 1788 wurde von ihm ein Trauerspiel, „Sidney," aufgeführt, in welchem man eine Satire gegen das monarchische Princip finden wollte. Er hielt es nicht für gerathen, die Untersuchung abzuwarten, sondern entfloh nach Schlesien, wo er als Hofmeister bei dem Prinzen von Schönaich-Karolath eine Zuflucht fand.

Diesen sollte er nach dem Wunsch seiner Gemahlin von seiner Neigung zu den Herrnhutern und zu den Freimaurern zurückbringen. Feßler selbst war schon in Lemberg in den Orden getreten, nach seiner Versicherung nur, um sich von der Richtigkeit der gegenwärtigen Form desselben gründlich zu unterrichten. Um sein Ideal eines aufgeklärten Despotismus dem Publicum zugänglich zu machen, schrieb er 1790 den historischen Roman Marc Aurel, der großes Aufsehn machte, und dem 1792 Aristides, 1793 Matthias Corvinus und 1794 Attila folgten. Eine Reise nach Berlin machte ihn mit dem reichen und gebildeten Judenkreise, auf den wir noch öfter zurückkommen werden, bekannt, und auch er entging den virtuosenhaft betriebenen Liebesversuchen nicht, doch riß er sich los und heirathete 1792, nachdem er ein Jahr vorher zur evangelischen Kirche übergetreten war, ein Mädchen, mit dem er dann eine zehnjährige unglückliche und jungfräuliche Ehe führte. Die Briefe an seine Braut verdienen von Jedem studirt zu werden, der den menschlichen Dünkel in seinen ärgsten Ueberschreitungen verfolgen will. Feßler war damals Kantianer geworden und hatte all den geistigen Hochmuth eingesogen, den ein unreifes Studium dieser Philosophie so leicht hervorbringt. In seinen Mußestunden beschäftigte er sich, um seine Neigung zur Intrigue zu befriedigen, mit der Gründung neuer menschenfreundlicher Orden, z. B. der Euergeten 1793. Im Jahre 1796 wurde gegen diese Gesellschaft eine Untersuchung eingeleitet, er selbst hatte bei der Verarmung der Karolath-schen Familie seine Stellung verloren und fand sich nun in Berlin ein, wo er die Gunst des bekannten Geistersehers Bischofswerder gewann und gewissermaßen mit einer officiellen Stellung zur Reform des Maurerordens betraut wurde. Hier fand seine Neigung zur Intrigue hinreichende Nahrung. Nebenbei genoß er den genauen Umgang mit Fichte, Jean Paul, Zacharias Werner, Tiedge, Johannes Müller, Kotzebue, Frau Händel-Schütz u. s. w. Auch in Weimar fand er sich ein und wurde im Zerbino mit einigen Hieben bedacht. Seine Stellung zum Orden wurde im Lauf der Zeit unhaltbar, und er sah sich veranlaßt, 1802 aus der Loge auszutreten. Zugleich ließ er sich von seiner Frau scheiden und heirathete eine

Andere, in der sein Gemüth eine reichere Nahrung fand. In Folge der Schlacht von Jena verlor er seine officielle Stellung und gerieth in große Noth, bis er 1809 als Professor nach St. Petersburg berufen wurde. Auch dort wechselten seine Schicksale sehr rasch, zuletzt wurde er Generalsuperintendent, und man beschuldigte ihn, in jesuitischem Sinn an der Umgestaltung der evangelischen Kirche zu arbeiten. Er starb 1839. Die innere Wiedergeburt seines Herzens, die er selber erzählt, mag hier noch eine Stelle finden. In den Worten des heiligen Augustin: „das Verachtete hat Gott erwählet, und das da nichts ist, damit er zu nichte mache, was etwas ist," fand er das Räthsel seines sechszigjährigen Traumes vom Leben aufgeschlossen.

Der in vollster Klarheit in mir aufsteigende Gedanke, daß Gott zu Allem, wodurch er in seiner Machtfülle sich offenbaren will, lediglich des Nichts bedürfe und nur die reinste Leerheit seiner Alles erfüllenden Einwirkungen empfänglichstes Element sei, war die erste Regung eines neuen Lebens in mir... Durch dieses alles wurde ein mächtiges Gefühl meiner Nichtigkeit und Nichtswürdigkeit vor Gott in mir aufgereget; aber es beunruhigte, es kränkte mich nicht; je hingebender ich mich ihm überließ, desto stiller und ruhiger ward es in meinem Herzen und mein Geist lebte in der hellsten Erkenntniß, daß der Friede Gottes höher sei, denn alles Treiben, Trachten und Streben des Verstandes, in dem ich bisher befangen, wohl ahnen, bisweilen in lichten Augenblicken sogar erkennen und darstellen konnte, was und wie es in meinem Innersten sein sollte; aber immer unvermögend war, zu machen, daß es also werde; und doch, von Eigenliebe eingeschläfert, träumte, daß es wirklich also in mir sei.

Wenn in diesen Lebenserinnerungen das Gefühl noch mit einer gewissen Naivetät auftritt, so hat es sich in den Schriften Jacobi's zur Doctrin abgerundet. Friedrich Heinrich Jacobi war 1743 zu Düsseldorf geboren, drei Jahre jünger als sein Bruder, der bekannte lyrische Dichter. Er war zum Kaufmannsstande erzogen, und dies blieb auch später die Grundlage seines Lebens; aber schon früh stand er als geistreicher junger Mann mit Herren und Frauen vom Adel in enger Verbindung. Durch seinen Bruder wurde er mit Wieland bekannt, es entspann sich ein äußerst zärtliches Verhältniß seit 1770, und Jacobi begann seine schriftstellerischen Versuche im Mercur. Man muß diesen Briefwechsel aufmerksam studiren, um sich von der ganzen Lächerlichkeit und Unsittlichkeit dieses sentimentalen Wesens zu überzeugen. Sobald die Ekstase vorüber ist, tritt die kleinliche Natur hervor, am auffallendsten in dem Verhältniß zu Goethe. — 1766 kam er in den Besitz eines ansehnlichen Vermögens, wurde vorübergehend nach München berufen, die Kriegsunruhen 1794 trieben ihn nach Holstein, wo er sich zehn Jahre lang aufhielt. 1804

wurde er Mitglied, später Präsident der Münchner Akademie. Er starb 1819.

Erstaunlich war die Rührigkeit, mit welcher er die Sache des souveränen Gefühls gegen Philosophen, Dichter und Rechtslehrer verfocht. Mit einer Virtuosität ohne Gleichen hat er überall glänzende Scheingründe zu finden gewußt, um die Deduction aus Gründen in Verachtung zu bringen, und diese Sophistik wurde durch eine leidenschaftliche Beredsamkeit und durch eine für jene Zeit äußerst günstige Weichheit und Empfänglichkeit des Gefühls ergänzt. Der neuen Gedanken würden sich in seinen philosophischen Werken wenig finden: desto geschäftigter ist seine Phantasie, wo ihm von außen ein neuer Gedanke begegnet, der seinem Gefühl widerstrebt, denselben mit allen Schrecknissen auszumalen, welche die Kirche sonst an die Darstellung der Hölle gewendet, und wie ein Weib siegt er über die Gründe seiner Gegner durch reiche und warme Thränen. Daß im Menschen das Gefühl die Hauptsache sei, und daß Gott nur den Zweck haben könne, ein schönes Herz mit unendlicher Seligkeit zu begnadigen, das ist durch ihn als ein unumstößlicher Glaubensartikel der gebildeten Welt festgestellt. Jacobi's Verdienst um die Philosophie wird insofern nicht verkannt werden, als er zuerst die abstracten Sätze der Speculation mit aller Fülle des Gefühls sich zu vergegenwärtigen suchte; aber in der Feststellung der Begriffe hat er wenig oder nichts geleistet.

Die trüben, des Lichts entwöhnten Seelen fühlten sich beängstigt durch die strengen Anforderungen einer Sittlichkeit, die alle Krücken des übernatürlichen Glaubens von sich warf; sie zagten vor einer Welt, die keinen andern Grund haben sollte als ihre eigene kleine und schwache Seele. Das Gefühl sträubte sich gegen die Vernunft, es sehnte sich nach dem Paradies der alten schmerzlosen Unfreiheit zurück. Kant hatte die Befreiung des Geistes von den Banden der Natur nicht durch zwingende Erkenntniß, sondern durch einen Entschluß vermittelt: das war ein hartes Opfer und nicht von Jedermann zu leisten. Die Fülle der philosophischen Abstraction, die herbe Unfreundlichkeit des kategorischen Imperativs, der dem Gesetz alle Individualität opferte, empörte das Gefühl, und man unternahm es, dieses Gefühl auch philosophisch zu rechtfertigen. Man heiligte den Instinct wohlgeschaffener Seelen, man setzte die Freude am Guten an die Stelle des abstracten Pflichtgefühls: wobei es wol vorkam, daß man sich dieses Gefühl noch reiflicher und scrupulöser auseinander legte, als die Kritiker den kategorischen Imperativ, denn diese schrieben doch nur vor, wie man handeln sollte, die Gefühlsphilosophie dagegen spielte die Empfindung in das Gebiet der Pflicht herüber und erfand eine strenge Casuistik des Gefühls. Eine wahrhaft schöne Seele müßte sich jeden Augenblick darüber beunruhigen, ob sie auch schön, edel und originell empfände.

Wie diese Empfindsamkeit in die Entwickelung der Philosophie einzugreifen versuchte, werden wir später verfolgen; hier haben wir es nur mit seinen poetischen Werken zu thun. Für das Verständniß der damaligen Sitten sind die beiden Romane Woldemar und Allwill ebenso wichtig, als später die Schriften seines zärtlich ergebenen Freundes und Schülers Jean Paul. — Allwill's Briefe hatte er 1787 im Mercur veröffentlicht; gesammelt und verbessert erschienen sie 1792. Der erste Theil des Woldemar erschien 1779 unter dem Titel: „Woldemar, eine Seltenheit aus der Naturgeschichte". Goethe, durch die häßliche Atmosphäre desselben verletzt, übte in seinem Uebermuth einen bittern Scherz daran aus, was zu einem vorübergehenden Bruch zwischen den beiden Freunden führte. Als Jacobi das Werk vollendet und wesentlich umgearbeitet 1794 wieder herausgab, leitete er es durch eine zärtliche und enthusiastische Widmung an Goethe ein, die er in der neuen Ausgabe 1796 ausließ.

In beiden Romanen zeigt sich ein ungewöhnlich schwaches plastisches Talent, in den novellistischen Zuthaten wie in den philosophischen Briefen und Gesprächen. Die Herren und Damen schreiben und reden her und hin, mit mehr oder minder Verstand und Gefühl, und es kommt zu keinem Resultat.

Die Betrachtungen in den beiden Romanen drehen sich um die Frage: Soll der Mensch nach Grundsätzen handeln, gleichviel ob überlieferten oder selbstgebildeten, oder nach dem Herzen und dem Instinct? Es wird darüber hin und her geredet, und man fühlt sich jeden Augenblick versucht, einzugreifen und auf einen höchst einfachen Umstand aufmerksam zu machen, auf den keiner der Sprechenden verfällt, daß nämlich die Grundsätze als solche nur für die Lehrjahre ausreichen, daß aber, sobald diese vollendet sind, aus den Grundsätzen Gesinnung, Instinct, Natur werden muß. Wer beim wirklichen Handeln erst den Katechismus seiner Grundsätze aufschlagen wollte, würde nie das Richtige treffen. Jene Fragen können einen Jüngling wohl beschäftigen; wenn aber ein Mann mit ihnen noch nicht ins Reine gekommen ist, so ist das ein sicheres Zeichen dafür, daß sein Charakter überhaupt nie fertig werden wird. Nun ist aber Allwill ein Mann, Woldemar sogar schon ein Mann in den reifern Jahren, und so kann ihre Unsicherheit in den ersten Elementen der Sittlichkeit nur peinlich auf uns einwirken.

Der Kern des ersten Romans ist ein Brief Allwill's an Lucie und eine Antwort derselben. Der Erste sucht auseinanderzusetzen, daß alle äußern Gesetze der Tugend, alle Grundsätze dem ächten, genialen Menschen nur lächerlich sein können.

> Wie kann er alles Gute, alles Schöne mit Entzücken lieben und so genaues Maß halten und nie irre gehen? .... In seinem Kopfe muß eure

Vernunft zum ärgsten Unverstande werden, höchstens kann sie durch Schreckbilder einige Schwermuth in seine Einbildungskraft staffiren .... Sie heißt ihn die ärgsten Qualen unaufhörlich leiden, damit ihm nur ja kein Leid widerfahre .... Genießen und leiden ist die Bestimmung des Menschen .... Das Beste ist, wir bleiben eines Sinnes mit der Natur; wenn wir annehmen, was sie uns nach Zeit und Umständen in die Ohren raunt, werden wir uns so wohl befinden, als irgend Jemand unter dem Monde. Wir brauchen starke Gefühle, lebhafte Bewegungen, Leidenschaften .... Jedes Wesen ersprießt in seiner eigenen Natur: wird nicht auch die schöne Seele aus ihrem Keim sich immer schöner bilden? Was ist zuverlässiger als das Herz des Edelgebornen? .... Es weht durch alle meine Empfindungen der lebendige Athem der Natur; fallen werde ich noch oft, aber auch ebenso oft wieder aufstehen .... O schlage du nur fort, mein Herz, muthig und frei. Du ließest alle Freuden der Natur in dir lebendig werden rc. —

Nun könnte Lucie einfach darauf antworten, daß diese Maxime recht zweckmäßig wäre, wenn man nur eine Stimme der Natur in seinem Innern vernähme; es machen sich aber verschiedene geltend, so daß die Nothwendigkeit einer Auswahl vorhanden ist, und daß die Maxime, unter diesen Stimmen immer derjenigen zu folgen, die am natürlichsten klingt, keineswegs eine Stimme der Natur ist, sondern eine Maxime, deren Werth oder Unwerth man näher zu untersuchen hat. Der wahrhaft Besessene, der mit innerer Nothwendigkeit handelt, bedarf dieser Rechtfertigung nicht; wer aber einmal über seine Freiheit reflectirt, hat ihren Inhalt zu prüfen. Statt dessen erklärt Lucie, daß ihr diese Grundsätze den Tod bringen werden, und deutet Allwill die ewige Verdammniß an, was freilich kein überzeugender Beweis ist. Die Anekdoten, Briefe und Gespräche, die sonst erzählt werden, dienen nur dazu, diese eine Stelle genauer zu erläutern. Bei dem Helden hat dem Dichter eine wirkliche Person vorgeschwebt: kein Anderer als Goethe in seinem titanischen Uebermuth; aber die geistreichen Bemerkungen, die er ihm in den Mund legt, und die Reflexionen, die er die Andern über ihn machen läßt, reichen noch nicht aus, ihn wirklich zu zeichnen.

Wenn Jacobi im Allwill Goethe zu schildern versuchte, so schwebt ihm beim Woldemar wohl sein eigener Charakter vor. In den Reflexionen dieses sehr breit ausgeführten Romans wird die Frage über die Subjectivität oder Objectivität der Moral etwas gründlicher erörtert, wenn auch mit zu einseitiger Vorliebe für die Subjectivität der Pflicht. Allein es ist nicht nöthig, uns bei ihnen aufzuhalten, da sie auf den Gang der Handlung wenig oder gar keinen Einfluß ausüben. Die Hauptsache ist, daß sie den Kaufmann Hornich, den Vater Henriettens, gegen Woldemar einnehmen, so daß man glaubt, er werde zu einer etwaigen Heirath zwischen diesen beiden Personen, die in der äußersten Intimität der Empfindungen und Gedanken leben, seine Einwilligung versagen. Als er nun im Sterben liegt, macht

man Woldemar darauf aufmerksam, er könne jetzt seine Freundin heirathen; er stutzt, lacht und erklärt, er habe nie daran gedacht, und es ginge auch nicht, da sie sich geistig zu nahe ständen, da sie gewissermaßen Geschwister wären. Henriette, der man diese Erklärung hinterbringt, geht als philosophische Dame darauf ein und veranlaßt ihren Freund nach einigem Sträuben, eine Andere zu heirathen, eine gewisse Alwina. „Haben Sie nicht hundert Mal versichert, daß Sie nie aus Leidenschaft heirathen, nie von einem Mädchen Leidenschaft verlangen würden?“ — Woldemar macht die Einwendung, sein einziges Gefühl, wenn auch nur ein freundschaftliches, sei doch für Henriette. Wie können Sie so einseitig sein? wird ihm geantwortet. Kurz, er heirathet Alwina. Nun stirbt Henriettens Vater und läßt sich vorher von seiner Tochter das Gelübde ablegen, daß sie Woldemar nie heirathen wolle. Sie thut es, obgleich mit Gewissensbissen. Woldemar wird davon unterrichtet, und nun folgt eine Reihe der unerhörtesten, lächerlichsten Scenen. Er hält es für einen Verrath an der Freundschaft, daß sie ein Geheimniß vor ihm hat, und spricht eine gewisse gelinde Verachtung gegen sie aus, die er durch sehr complicirte Beobachtungen zu rechtfertigen sucht. Dann findet er wieder, daß es eigentlich sehr engelhaft von ihr gehandelt sei, und betet sie an. Von ihrer Seite findet gleichfalls ein großer Wechsel in den Stimmungen statt. Bald liegt er vor ihr auf den Knien und küßt ihr die Hände, bald sie vor ihm; bald behandeln sie sich schwesterlich, bald zärtlich, bald kalt. Von beiden Seiten wird mit einer erstaunlichen Ausdauer geweint. Wehklagend steht der Chor der übrigen Freunde daneben und ist überzeugt, daß die Beiden eine unglückliche Liebe zu einander hegen. Der Leser hofft es auch, damit nur ein Mal diese unverständigen Gemüthskrämpfe eine bestimmte Richtung nehmen; aber es erfolgt nichts dergleichen. Zwar wird ein Mal etwas zweifelhaft über den Mangel an sinnlicher Begierlichkeit gesprochen, aber im Ganzen scheint es doch nur ein sophistisches Freundschaftsraffinement zu sein. Er geräth in tiefere Zerrüttung und sie findet mit Entsetzen, daß sie einmal seinen Tod gewünscht habe. Er findet, daß sein inneres Selbst satanisch geworden sei, dazwischen wirft sie sich wieder in unaussprechlichem Wonnegefühl vor ihm nieder, er will sich auch einmal umbringen, unterläßt es jedoch. Alle Geschichten müssen ein Ende nehmen, und so tritt denn zuletzt die gute Alwina auf, und Freundschaft und Liebe erhalten jedes seinen geeigneten Platz. Doch entdeckt Woldemar zu seinem Schmerz, daß er in manchen Beziehungen noch immer mehr Vertrauen zu seiner Freundin, als zu seiner Frau habe. — Auf eine widerlichere und zwecklosere Weise ist wohl selten mit Empfindungen gespielt worden. Selbst Fr. Schlegel, der spätere Dichter der Lucinde, begriff, eine wie tiefe Unsittlichkeit sich hinter dieser Gefühlsschwelgerei versteckt. Er bezeichnet mit Recht jeden Denker als einen So-

phisten, für den Wissenschaft und Wahrheit keinen unbedingten Werth haben, der ihre Gesetze seinen Wünschen nachsetzt, sie zu seinen Zwecken eigenmächtig mißbraucht, mögen diese Wünsche und Zwecke so erhaben sein als sie wollen.

Es ist nicht blos müßige Speculation, deren auch noch so unmoralische Resultate dem wahrheitliebenden Philosophen nie zum Verbrechen gemacht werden können . . . in ihnen lebt, athmet und glüht ein verführerischer Geist vollendeter Seelenschwelgerei, eine grenzenlose Unmäßigkeit, welche trotz ihres edlen Ursprungs alle Gesetze der Gerechtigkeit und der Schicklichkeit durchaus vernichtet . . . Das Streben nach dem Genuß des Unendlichen mußte einen Hang zur beschaulichen Einsamkeit erzeugen, der durch die Seelenlosigkeit der Umgebungen leicht verstärkt werden konnte. Versunken in sich selbst mußte der nach Ewigkeit Lechzende bald zum Bewußtsein eines göttlichen Vermögens gelangen, seine Empfindungen davon in Begriffe auflösen, und diese Begriffe nach seiner ursprünglichen Unmäßigkeit, die immer Alles in Einem Wirklichen suchte, ins Unendliche erweitern. Daher die Lehre von der gesetzgebenden Kraft des moralischen Genies, von den Licenzen hoher Poesie, welche Heroen sich wider die Grammatik der Tugend erlauben dürften; gefährlicher Indifferentism gegen alle Form; Mysticism der Gesetzesfeindschaft; daher die Liebe zum Alterthum, an dem er nur die Natürlichkeit und den lebendigen Zusammenhang des Verstandes und des Herzens kennen und schätzen konnte: denn für das Classische, Schickliche und Vollendete, für gesetzlich freie Gemeinschaft fehlt es diesem Modernen durchaus an Sinn.... Der allgemeine Ton, der sich über das Ganze verbreitet, und ihm eine Einheit des Colorits gibt, ist Ueberspannung: eine Erweiterung jedes einzelnen Objects der Liebe oder Begierde über alle Grenzen der Wahrheit, der Gerechtigkeit und der Schicklichkeit ins unermeßliche Leere hinaus.

Auf den ersten Anblick scheint nichts weiter auseinander zu liegen, als die Empfindsamkeit Jacobi's und der sinnliche Taumel Heinse's;*) beim nähern Zusehen entdeckt man jedoch auch hier die Verwandtschaft. Hinter dem Gefühlsraffinement Jacobi's versteckt sich eine geheime, wenn auch unproductive Sinnlichkeit, und die leidenschaftlichen Prahlereien Heinse's verbergen ein weiches und schwächliches Gemüth. Beide hatten kein eigentlich gestaltendes Talent; es kam ihnen mehr auf die Maximen an, die sie durch ihre Handlungen zu exemplificiren suchten, als auf diese Handlungen selbst.

Heinse's „Ardinghello" war zuerst 1787 erschienen, die zweite Ausgabe kam 1794 heraus. Hildegard von Hohenthal folgte 1795 bis 1796. Im Ardinghello werden Reflexionen über die Malerei zu Grunde gelegt, in der Hildegard Reflexionen über die Musik. Daneben geht in

*) Geb. 1746 im Schwarzburgischen, starb zu Mainz 1803. „Briefe zwischen Gleim, Heinse und J. von Müller, herausgegeben von Körte, 1806."

beiden die Vertheidigung der absoluten Sinnlichkeit gegen alle Rücksichten der Sitte und des Gesetzes, ja gegen alle Empfindungen der Scham. Die Reflexionen über die Kunst sind nicht ohne Interesse, sie geberden sich aber doch viel anspruchsvoller, als ihnen zukommt. Auf die einzelnen Urtheile kann man sich niemals recht verlassen, und die Principien streifen in ihrer Einseitigkeit ans Groteske. Daß zum Künstler nur derjenige geschaffen sei, der kräftige Sinne habe, und daß die einzig richtige Methode der Kunst lebendige Beobachtung der sinnlichen Natur sei, ist das Thema, um welches sich alle einzelnen Einfälle drehen: es entsprach dem rohen Naturalismus in der Gesammtauffassung jener Zeit. Der novellistische Inhalt des Ardinghello ist bei weitem erträglicher, als der des andern Romans, theils wegen der reichern und mannigfaltigern Erfindung und der kräftigern Farben und Striche, theils wegen des glücklicher gewählten Localtons. Wenn man den Benvenuto Cellini aufschlägt, so wird man leicht erkennen, daß die excessive Sinnlichkeit und die ruchlose Herrschaft der Natur, die uns in Ardinghello begegnen, von dem wirklichen Leben Italiens jener Zeit nicht so weit absteht; dagegen erscheinen die sinnlichen Scenen in der Hildegard als unfläthig, weil sie in der modernen Gesellschaft spielen und den beleidigendsten Contrast gegen unsere Sitten bilden. Eine schöne Gräfin, der jeder junge Mann ohne weiteres unter den Rock greift, und die ihre Keuschheit nur durch kräftige Fußtritte vertheidigen kann, ist in unserer Zeit gewiß eine sehr unschöne Figur, und die Ausmalung jener Attentate streift ans Viehische. Dabei kann man nicht eigentlich sagen, daß in diesen Schilderungen eine große Lüsternheit sich ausspricht, im Gegentheil hat die Brunst in dieser nackten und rohen Weise etwas Abstoßendes.

Dergleichen Ueberschreitungen der Phantasie sind gerade in einem pietistischen Zeitalter sehr erklärlich. Wenn man den Sinnen nicht jene Cultur angedeihen läßt, welche die harmonische Ausbildung des Menschen erfordert, so überschreiten sie ihre Grenze und gehen leicht ins Thierische über, wie das Wieland's Beispiel zeigt. Darum verdienen die Versuche volle Anerkennung, auch der sinnlichen Seite des Menschen durch künstlerische Bearbeitung ihr Recht angedeihen zu lassen. Das größte Lob in dieser Beziehung verdienen zwei Schriften: die Reise in die mittägigen Provinzen von Frankreich (1791—1805) von Moritz von Thümmel und die Ansichten vom Niederrhein, Brabant, England und Frankreich von Georg Forster (1791—1794). Thümmel (geb. 1738, seit 1761 coburgischer Kammerjunker, bis 1783 Minister, starb 1817) war ein heiterer Lebemann mit gesunden Sinnen und lebhafter Einbildungskraft, der seine zerstreuten Anschauungen in einer Art von Roman zusammenstellte, ohne Composition, aber mit Wärme und Leben. Das Buch kann heute kein großes Interesse mehr erregen, aber damals war es wichtig, denn es

zeigte den verkümmerten Zuständen gegenüber einen Lebensmuth, der zwar zuweilen muthwillig auf der Grenze des Schicklichen spielt, aber sie doch nicht überschreitet. — Forster (geb. 1754, gest. 1794) war eine viel feinere Natur. Die Wärme, mit der er in jenen Ansichten namentlich die Kunstschätze dem größern Publicum vergegenwärtigt, ist noch heute wohlthuend, und damals machte sie Epoche. Wie tief wir es beklagen müssen, daß unglückliche Zustände ihn Deutschland entfremdeten, erkennen wir auch aus seinem Briefwechsel, den seine Frau herausgegeben hat. In einem neuern Roman hat man die Mainzer Familienverhältnisse nicht gerade auf eine sehr geschickte Weise idealisirt; es waren doch sehr ungesunde Zustände, wie sehr man sich auch für die beiden Betheiligten, für Forster und Huber, interessiren mag. Der Letztere heirathete bekanntlich Forster's Witwe, mit der er schon eine Zeit lang zusammen gelebt hatte. Er ist selbst ein nicht unbedeutendes Talent, das nur leider früh auf falsche Wege gelenkt wurde. Seine Novelle: Weltsinn und Frömmigkeit, ist nicht ohne Interesse, obgleich die Krankhaftigkeit des Stoffs zu sehr die Reminiscenzen seines eigenen Lebens abspiegelt. —

Wenn man nun erwägt, daß Gefühl, Gemüth und Phantasie, kurz, das innere Leben, damals die einzigen productiven Kräfte der Gesellschaft waren, daß ihnen durch die schwankenden sittlichen Bestimmungen der wirklichen Welt weder eine Schranke, noch ein greifbarer Inhalt gewährt wurde, so wird man die neue Wendung der Lebensphilosophie wohl begreifen. Das höchste Lebensprincip, in welchem die Kantische Philosophie, wie die Dichterschule Goethe's und Schiller's, ihre Befriedigung fand, war die harmonische Ausbildung einer schönen Seele, die sich selbst genügte. Die Eingliederung des Einzelnen in ein organisches Ganze, die Uebereinstimmung mit den Sitten und Gesetzen seiner Nächsten wurden nicht als Zweck, sondern als Mittel betrachtet, und wenn das Mittel dem Zweck widersprach, so wurde es auch wohl als unnütz und schädlich bei Seite geworfen.

Zur Uebereinstimmung mit sich selbst war Freiheit von den dunklen Trieben der Natur, Freiheit von den willkürlichen Voraussetzungen der Gesellschaft nothwendig. Da Beides nur der Gebildete erreicht, so war das Streben nach Bildung das höchste Lebensmotiv des Menschen, der mit sich selbst übereinstimmen wollte. Der enge Kreis der Gebildeten sah, wie der Adel des Mittelalters, in den Gebildeten aller Nationen seine Glaubensbrüder, während dieser unsichtbare Orden mit den ungebildeten Schichten des eigenen Volks in keinem organischen Zusammenhang stand, sie vielmehr nur beachtete, um sich aus der Reflexion über sie ein neues Bildungsmoment anzueignen.

In den praktischen Lebensbeziehungen wird die Freiheit und Uebereinstimmung mit sich selbst nur bedingt erreicht; sie hört auf, sobald man

sein Leben an einen äußern Zweck verpfändet. Da nun die gegenstandlose Freiheit in sich selbst verkümmert, so kam es darauf an, eine Sphäre des Zwecks zu finden, in welcher der Geist bei sich selbst bleibt und doch producirt. Diese Sphäre fand die Kritik der Urtheilskraft in der Kunst, in dem Spiel des Ideals, das sich nach geistigen Gesetzen ohne alle Rücksicht auf äußere Bedingungen selbst bestimmt und sich daher als eine vollendete Harmonie darstellt. Mit Jubel begrüßte der Dichterkreis von Weimar und Jena diese neue Entdeckung, und es wurde nun der Glaube aller Gebildeten, daß die einzig würdige Thätigkeit des Menschen, der mit sich selbst übereinstimmen wolle, die Kunst sei, und daß nur der Künstler die wahre Bestimmung des Menschen erfülle. Dies ist das Evangelium, welches der Wilhelm Meister zu verkündigen unternimmt. In dieser Beziehung war er nicht etwa die Vollendung einer vorher schon eingeschlagenen Richtung, sondern in Form und Inhalt eine ganz neue Schöpfung, die gegen alles Frühere den entschiedensten Contrast bildete, und Fr. Schlegel hatte nicht Unrecht, ihn im Allgemeinen als ebenbürtige Erscheinung neben die französische Revolution und die Wissenschaftslehre zu stellen.

Im engern Dichterkreise war man nicht ohne Gefühl für das Bedenkliche einer blos ästhetischen Bildung. Sehr lebhaft weist Schiller in seiner Schrift über die nothwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen (1795) auf diese Gefahr hin; eine Gefahr, die um so dringender bekämpft werden mußte, da die bessern Talente des Bürgerstandes im lebhaften Gefühl ihrer gedrückten Lage sich nach der harmonischen, von der Nothwendigkeit der bestimmten Arbeit befreiten Bildung des Adels sehnten. In einer damals sehr gelesenen Schrift über den Vergleich bürgerlicher und adeliger Sitten hatte Garve zu den Vorrechten des adeligen Jünglings auch die frühzeitige Competenz desselben zu dem Umgange mit der großen Welt angeführt; an diesen Punkt knüpft Schiller seine Entgegnung.

So viel auf diesem Wege an Form zu gewinnen ist, so viel muß dadurch an Materie versäumt werden, und wenn man überlegt, wie viel leichter sich Form zu einem Inhalt, als Inhalt zu einer Form findet, so dürfte der Bürger den Edelmann um dieses Prärogativ nicht sehr beneiden. Wenn es freilich auch fernerhin bei der Einrichtung bleiben soll, daß der Bürgerliche arbeitet und der Adelige repräsentirt, so kann man kein passenderes Mittel wählen, als diesen Unterschied in der Erziehung; aber ich zweifle, ob der Adlige eine solche Trennung sich immer gefallen lassen wird. .. Ueberhaupt ist es bedenklich, dem Geschmack seine völlige Ausbildung zu geben, ehe man den Verstand als reine Denkkraft geübt und den Kopf mit Begriffen bereichert hat. Denn, da der Geschmack nur immer auf die Behandlung und nicht auf die Sache sieht, so verliert sich da, wo er der alleinige Richter ist, aller Sachunterschied der Dinge. Man wird gleichgültig gegen die Realität und setzt endlich allen Werth in die Form und in die Er-

scheinung. Daher der Geist der Oberflächlichkeit und Frivolität, den man sehr oft bei solchen Ständen und in solchen Cirkeln herrschen sieht, die sich sonst nicht mit Unrecht der höchsten Verfeinerung rühmen .... Belletristische Willkürlichkeit im Denken ist etwas sehr Uebles und muß den Verstand verfinstern; aber eben diese Willkürlichkeit, auf Maximen des Willens angewandt, ist etwas Böses und muß unausbleiblich das Herz verderben. Und zu diesem gefahrvollen Extrem neigt die ästhetische Verfeinerung den Menschen, sobald er sich dem Schönheitsgefühle ausschließend anvertraut und den Geschmack zum unumschränkten Gesetzgeber seines Willens macht .... Der Geschmack arbeitet ohne Unterlaß daran, das Band zwischen der Vernunft und den Sinnen immer inniger zu machen .... Dafür, daß bei dem ästhetisch verfeinerten Menschen die Einbildungskraft auch in ihrem freien Spiele sich nach Gesetzen richtet, und daß der Sinn sich gefallen läßt, nicht ohne Beistimmung der Vernunft zu genießen, wird von der Vernunft gar leicht der Gegendienst verlangt, in dem Ernst ihrer Gesetzgebung sich nach dem Interesse der Einbildungskraft zu richten und nicht ohne Beistimmung der sinnlichen Triebe dem Willen zu gebieten. Die sittliche Verbindlichkeit des Willens, die doch ganz ohne alle Bedingung gilt, wird unvermerkt als ein Contract angesehen, der den einen Theil nur so lange bindet, als der andere ihn erfüllt. Die zufällige Zusammenstimmung der Pflicht mit der Neigung wird endlich als nothwendige Bedingung festgesetzt, und so die Sittlichkeit in ihren Quellen vergiftet. —

Das Gefühl dieser Gefahr war also vorhanden, aber es war nicht mächtig genug, dem leitenden Streben nach allgemeiner Bildung Schranken zu setzen; und der kräftigste Ausdruck dieses Bildungstriebs ist eben der Wilhelm Meister.

In seiner Entstehung, in seiner Haltung, wie in seiner Wirkung muß man diesen Roman mit dem Faust in Parallele stellen. Goethe begann ihn ums Jahr 1777, als seine eigenen Verhältnisse in Weimar sich einigermaßen geklärt hatten. Die Erinnerungen an die unbefangene Zeit seiner Jugendträume und Thorheiten, die nun wie ein Mährchen hinter ihm lagen, krystallisirten sich zu den Bildern des Puppenspiels, von denen der Uebergang zum wirklichen Theater leicht war. Was sich dann in seinen weitern Erfahrungen Bemerkenswerthes ereignete, wurde mehr oder minder lässig in diesen Rahmen verwebt: die typischen Figuren der Gesellschaft, seine Ideen, seine Reflexionen über die Kunst und das Leben u. s. w. So wuchs das Werk mosaikartig an, die italienische Reise kam ihm nicht zu Gute, und es blieb auch nach Vollendung derselben liegen, bis äußerliche Veranlassungen den Dichter anregten, es wieder aufzunehmen. Vor dem Abschluß trat der enge Bund mit Schiller ein, dessen Einfluß sich für die letzte Vollendung sehr segensreich erwies. So wurden die Lehrjahre zu Ende 1796 fertig; die Arbeit hatte volle zwanzig Jahre gedauert. Aber

damit war es nicht genug Der Dichter fühlte noch immer die Unfertigkeit der Bildung, zu der er seinen Helden geführt hatte. An die „Lehrjahre“ schlossen sich die „Wanderjahre“ an, die in ihrer Zusammenstellung einen ganz symbolischen Charakter haben. Es kam Goethe nicht mehr darauf an, ob die äußern Bestandtheile, die ungefähr in die Richtung seines Werks einschlugen, in einem innern Zusammenhang standen oder nicht. Bei der letzten Redaction klebte er die Papiere, die irgend passen wollten, beliebig zusammen, und so entstand die letzte Hälfte des Werks, die keinen Abschluß fand und ihn auch nicht finden konnte.

So gehen diese beiden Werke neben einander her und begleiten den Dichter durch sein ganzes Leben. Was zur idealen Welt gehörte, fand im Faust, was sich auf die reale bezog, im Meister seine Stelle. Bekanntlich sollten ursprünglich auch die Wahlverwandtschaften in die Wanderjahre aufgenommen werden; ein glückliches Schicksal, welches den Dichter diesmal wider Gewohnheit zur raschen Vollendung trieb, bewahrte sie vor dieser Verkümmerung.

Die nähern Freunde Goethe's, Schiller, Humboldt, Körner, Friedrich Schlegel 2c., sodann in der Ferne Rahel und ihre Gleichgestimmten, fanden, daß jede Spur des Aneinanderschweißens völlig verwischt sei, und daß der Roman in seiner innern Harmonie und Vollendung dastehe wie ein Kunstwerk aus Erz gegossen. Der aufmerksame Leser wird nun wohl diesem Urtheil nur bedingt beipflichten. Schon in dem einfachen Zusammenhang der Geschichte finden sich zahlreiche Widersprüche. Schiller hat seinen Freund auf einige derselben aufmerksam gemacht, die in der That glücklich entfernt sind; allein es ist noch so Manches stehen geblieben. Daß trotzdem so viel anscheinende und wirkliche Einheit in dem Werke herrscht, liegt in der Eigenthümlichkeit der Composition.

Um diese klar zu machen, erlaube man uns die Herbeiziehung eines andern Kunstgebiets. In der Malerei kommt es einem Theil der Künstler darauf an, den Gegenstand, den sie darstellen wollen, so zu beleuchten, daß er auf eine ideale Weise dem Zuschauer deutlich wird. Was sie von Kunst in dem Gemälde anwenden, dient nur dazu, dem Gegenstande gerecht zu werden. — Es giebt aber eine andere Gattung der Malerei, der es auf den anmuthigen Wechsel von Farbe und Stimmung ankommt, und die diesem sinnlichen Eindruck zu Liebe ihre Gegenstände erfindet, verarbeitet, allenfalls auch zerstört. Es sind nicht schlechte Künstler, die nach dieser Richtung gearbeitet haben; wir rechnen den bei weitem größern Theil der Niederländer und Spanier dazu.

Der Wilhelm Meister gehört seiner Composition nach dieser sinnlichen Schule an. Er ist nicht organisch aus dem Charakter, der Situation oder dem sittlichen Problem aufgewachsen, sondern nach dem Bedürfniß der

Farbe und Stimmung zusammengesetzt. Daraus erklären sich manche Schwächen in Beziehung auf den psychologischen und sittlichen Gehalt, aber auch manche Vorzüge; daraus erklärt sich, daß trotz der zersplitterten Arbeit von zwanzig Jahren, in denen die Gemüthsbildung des Dichters die mannigfaltigsten Metamorphosen durchmachte, dennoch eine Art von künstlerischer Einheit hervorgehen konnte. Diese Methode des Schaffens war damals auch die Methode der Kritik. Man vergleiche, was Schiller, Humboldt, Schlegel dafür sagen, und was Novalis dagegen einwendet. Es ist nicht die Wahrheit und innere Idealität, die angefochten oder vertheidigt wird, sondern die künstlerische Schönheit, die wohlthuende Harmonie und die wohlthuenden Contraste in Farbe und Stimmung: mit einem Wort, die Kunst, der das Gesetz des Lebens dienen soll.

Und hier wird niemals genug zum Lobe des Wilhelm Meister gesagt werden können. Es giebt in Deutschland kein Werk, das ihm an äußerer Schönheit an die Seite zu stellen wäre. Der spätere deutsche Roman ist keinen Schritt über ihn hinaus gegangen; er hat sich damit begnügt, ihm nachzustammeln. Um die Reinheit und den Adel der Sprache zu würdigen, stelle man ein beliebiges Werk jener Jahre daneben; der Abstand ist ungeheuer. Wer sich aus dem Wilhelm Meister ein Bild von der Bildung der damaligen Zeit machen wollte, würde dieser viel zu sehr schmeicheln. Die gegebenen Bildungselemente sind durchaus idealisirt, in eine höhere poetische Region erhoben. Philine sagt einmal von einem Fremden, in welchem alle Welt einen Bekannten herauszuerkennen glaubt, er sehe eben nicht aus wie Hans oder Kunz, sondern wie ein Mensch. Dasselbe kann man von den meisten Figuren des Romans sagen. Wer glaubt nicht einmal einer Philine, einem Serlo, einer Madame Melina, einer Barbara begegnet zu sein? Und doch sind es reine Schöpfungen des Dichters, in welchen die im Leben zerstreuten Elemente durch einen wunderbaren Spiegel, durch eine Kunst, wie sie sonst nur die Griechen kennen, von ihren Zufälligkeiten befreit und in ihrer idealen Reinheit dargestellt sind; sie sind Typen und doch durchaus individuell. Ihr Licht empfangen sie durch die klare leuchtende Sinnlichkeit, die mit den allerbescheidensten Mitteln der Phantasie ein so bestimmtes Verständniß eröffnet, daß man glaubt, der Dichter habe eine ausführliche Beschreibung gegeben, während er doch nur der Einbildungskraft eine so bestimmte Richtung giebt, daß sie sein Werk selbstständig ergänzt. Jeder einzelne Zug trägt das Gepräge einer Meisterhand; jeder einzelne Zug erinnert an das zierliche in der griechischen Kunst erworbene schöne Maß. Der Roman ist ein Verschönerungsspiegel, in dem jede Gestalt nur ihre reizenden Seiten widerstrahlt. Der Dichter wagt sich in die allerbedenklichsten Sphären. Er giebt uns die Ausbrüche der wildesten Sinnlichkeit, er führt uns auch in das Entsetzliche ein, aber niemals werden

wir beleidigt, nie unheimlich berührt. Einen Schritt weiter, und wir wären im Schmutz.

Man denke sich z. B. die Nachgeschichte der Philine, die Vorgeschichte der Marianne. Aber diese Nebengedanken dürfen wir nicht dem Dichter zur Last legen, der unbefangen schuf, ohne zu zergliedern. Uns fällt so etwas immer ein, weil wir überall nach Wahrheit streben, der Dichter aber wollte uns nur die Schönheit zeigen; wir gehen darauf aus, das Wesen zu ergreifen, der Dichter blieb bei der Erscheinung stehen. Dies ist die ungeheure Kluft, welche den Wilhelm Meister von unserer Bildung trennt; und das möge man nicht vergessen, wenn man die Kritik Pustkuchen's aus dem Jahre 1822 richtig würdigen will. Dieser rohe, täppische Gesell griff mit so plumpen Händen in die zarten Gebilde der Goethe'schen Poesie, daß wir unwillig zusammenschaudern; aber er that es in einer Zeit, wo die Noth das deutsche Volk bereits beten gelehrt, wo man erkannt hatte, daß die Poesie des Scheins nicht das richtige Bildungsmittel gewesen war. Wenn man im Wilhelm Meister anfängt zu analysiren, so wird man begreifen, daß das poetische Princip dieses Romans nicht mehr das unsere sein kann. Das damalige Geschlecht, an Analyse noch nicht gewöhnt, überließ sich mit Vertrauen den leitenden Händen des Dichters: die liebenswürdige Unbefangenheit des Tons, die hohe Bildung des Urtheils und die schöne saftige Farbe schmeichelten sich der Einbildungskraft ein. Die Menschen in jenem Zauberkreise haben ebensowenig ein Schicksal oder eine Geschichte, als sie eine sittliche Bestimmtheit haben; aber dieses Schicksal wird durch ein reizendes dämonisches Spiel des Zufalls ersetzt, durch eine anmuthige Verknüpfung des Grundlosen und des Wesentlichen, die uns überrascht, bezaubert und täuscht. Die Figuren des Romans bewegen sich inmitten der sonderbarsten Verwickelungen mit einer Freiheit und Anmuth, die auch das Unschickliche verbirgt und die uns ganz vergessen läßt, wie unterwühlt die Fundamente sind, auf denen die Gesellschaft ruht. Der Held des Romans, unfertig und inhaltlos wie er ist, bringt den Erscheinungen ein ehrliches Zutrauen, ein warmes Herz und eine offene Empfänglichkeit entgegen, und in der Künstlerwelt wie in der guten Gesellschaft eröffnet sich ihm eine zierliche Bilderreihe, in der es nicht musterhaft, aber heiter und lebendig zugeht. Den Humor, der ohne stark aufgetragene Farben nicht denkbar ist, ersetzt der Dichter durch eine gelinde wohlwollende Ironie, welche den romantischen Inhalt auflöst und uns zur reinsten Sphäre der Bildung erhebt. Die Ahnung einer tiefern Poesie des Lebens dämmert aus einigen dunkeln Gestalten, wenn auch nur räthselhaft, in diese Welt des Scheins, und eine Reihe bedeutender Persönlichkeiten sehen wir geschäftig, auf bald zweckmäßige, bald unzweckmäßige Weise den fehlenden idealen Gehalt des Lebens nothdürftig herzustellen.

Wie in kurzer Zeit die innere Bildung des Dichters sich umgewandelt hatte, zeigt am deutlichsten der Vergleich des Wilhelm Meister mit dem Werther. Beide Romane gehen auf die Herstellung dessen aus, was der damaligen Richtung des Geistes als die Hauptsache erschien, auf die Uebereinstimmung einer schönen individuellen Natur mit sich selbst; aber sie suchen dieses Ideal auf dem umgekehrten Wege: Werther durch die Einkehr in sein eigenes Gemüth, Meister durch das Heraustreten aus sich selbst; Werther durch die Natur, Meister durch die Kunst; Werther durch die Leidenschaft, Meister durch die Entsagung. Werther sucht die Einheit seines Gemüths in der Flucht aus den Schranken der Gesellschaft, die ihn in letzter Consequenz zum Selbstmord treibt, Meister in der Unterwerfung unter die Formen der Gesellschaft, die ihn zu einer glänzenden Stellung, aber auch zur vollendeten Unfreiheit führt.

Die veränderte Tendenz zeigt sich sogleich in dem Verhältniß des Dichters zu seinem Helden. Man hat die Schwächen Wilhelm's überall sehr richtig herausgefühlt, man hat sie sogar übertrieben, denn es liegt in der Natur eines Romancharakters, daß er immer geneigt ist, sich zu verwickeln, nie die Kraft hat, die geschürzten Knoten wieder zu lösen, und sich daher unaufhörlich dem Zufall in die Hände giebt. Aber fast allgemein hat man übersehen, daß ihn der Dichter ironisch behandelt. Ganz anders war es im Werther. Der erste Theil dieses wundervollen Gedichts war die Geschichte des Dichters selbst. Den unglücklichen Ausgang des zweiten Theils ersparte er sich zwar durch eine edle und kräftige Bekämpfung seiner Leidenschaft, aber in der Darstellung ist er durchaus ehrlich und hingerissen. Seine Phantasie malt ihm die Möglichkeit einer folgerichtigen Entwickelung aus, die in der Dichtung, wo die zufälligen Nebenumstände verschwinden, zur tragischen Nothwendigkeit wird. Im Meister schildert er auch die Geschichte seines eigenen Denkens und Empfindens, aber die Geschichte, von der er durch eine tiefe Kluft getrennt war. Unendlich liebenswürdig ist diese Schalkhaftigkeit in der Darstellung des Verhältnisses zwischen Wilhelm und Philine, einem der reizendsten Gemälde, welche die sinnliche Poesie hervorgebracht. Häßlich und unwahr dagegen erscheint die Ironie bei dem Tode Aureliens. Wilhelm nimmt sich vor, dem Verführer seiner Freundin ins Gewissen zu reden; der Dichter drückt seinen Spott über dieses Vorhaben dadurch aus, daß er ihn seine Strafpredigt aufsetzen und memoriren läßt. Nun tritt ihm der Verführer entgegen, behandelt den Tod seiner ehemaligen Geliebten wider Erwarten als eine Bagatelle; und anstatt dadurch zu heftigerer Erbitterung gereizt zu werden und seine Strafpredigt, gleichviel ob verdient oder unverdient, zu schärfen, geräth Wilhelm in Verwirrung und schämt sich zu Tode. Der leichtfertige Edelmann imponirt dem ehrlichen Bürger. Das ursprüngliche Gefühl Meister's war rich-

tiger, als seine Reflexion. Mit den Lydien und Theresen mochte sich der Baron Lothario ins Reine stellen; vor einem edlern und stärkern Gemüth hätte seine vornehme Art, Gefühle und Beziehungen obenhin zu behandeln, nicht Stich gehalten.

Diese Unsicherheit in den Gefühlen, diese verschämte Schüchternheit des Gewissens giebt uns zugleich den Leitfaden, durch welchen wir den Zusammenhang zwischen den Reflexionen über Hamlet, den Schilderungen des Schauspielerlebens und dem ernstern Theile des Romans herstellen. Hamlet ist der Schlüssel zum Charakter des Helden und die Bande Melina's der Schlüssel zum Verständniß der adeligen Welt. Da der Roman ein Gesammtgemälde der deutschen Gesellschaft sein soll, so ist die Kritik über Hamlet der Mittelpunkt desselben.

Goethe hatte von frühester Jugend auf jenes andächtige Interesse fürs Theater gehegt, welches wir bei den meisten unserer bildungsbedürftigen Dichter wieder antreffen. Um von der künstlerischen Bestimmung des Schauspielers einen höhern Begriff zu geben, war die Zerlegung eines Meisterwerks, zu welchem die Nation, obgleich sie es nicht verstand, sich durch einen wunderbaren Zauber hingezogen fühlte, das zweckmäßigste Hülfsmittel. In der Kritik hat Goethe durch die Auslegung des Hamlet einen ebenso wichtigen Schritt vorwäts gethan, als Lessing in seiner Dramaturgie, denn er zeigte, wie man mit kühner und sicherer Hand aus dem Labyrinth verworrener Eindrücke das Wesentliche und Bedeutende herausgreifen müsse. Allein der Inhalt des Stücks wurde ihm, ohne daß er daran dachte, wichtiger, als sein künstlerischer Zusammenhang. Hamlet hatte nach allseitiger freier Ausbildung gestrebt, er hatte seine Reflexion vollkommen frei gemacht, aber dadurch war sein Wille bestimmungslos geworden, und als ihn nun ein gewaltiges Schicksal zur That aufrief, erlag er der Größe seiner Bestimmung. Wilhelm Meister und sein Dichter erkannten in sich selbst die nämliche Geistesrichtung, wenn ihnen auch das Schicksal eine ähnliche Katastrophe ersparte. Es war die Geistesrichtung der gesammten Nation, es war das Schicksal des deutschen Volks; nur daß ein Volk ein längeres Leben und eine dauerhaftere Natur hat, daß es, was das Individuum vernichten muß, durch allmälige Entwickelung überwinden kann. Wenn die spätere Barbarei der deutschen Literatur, welche das griechische Maß der Schönheit aufgab, um die Lebensbeziehungen zur Wirklichkeit wiederzufinden, einer Rechtfertigung bedarf, so liegt diese in Wilhelm Meister.

Der Roman strebt in seiner Darstellung der deutschen Gesellschaft nach einer gewissen Allseitigkeit. Von den spätern Versuchen der Romantiker unterscheidet er sich dadurch, daß er nicht ins Reich der Chimairen flüchtet, sondern das wirkliche Leben poetisirt. Nun vermissen wir aber

unter den Classen, die er darstellt, zunächst das wichtigste Moment des deutschen Volkslebens, das Bürgerthum. Werner, der Repräsentant desselben, ist ein armseliges Zerrbild. Die Arbeit, die sich einem bestimmten Zweck hingiebt und diesem Zweck alle Kräfte opfert, erscheint als ein Widerspruch gegen das Ideal, weil sie ein Widerspruch gegen die Freiheit und die Allseitigkeit des Bildungstriebs ist. Nur der Adel, nur die Classe der Genießenden, die ihre Freiheit an keinen bestimmten Beruf verpfändet, hat Theil an der Poesie des Lebens. Die bürgerlichen Dichter hatten sich den allgemein sittlichen Vorstellungen angeschlossen, und selbst wo sie polemisch verfuhren, diese Beziehung nie aus den Augen gesetzt. Der vornehmen Welt, die sich nun der Poesie annahm, war damit nicht gedient, sie wollte leicht, lebhaft, aber auf eine bequeme Weise angeregt sein. Die einzelne Stimmung ging ihr über die künstlerische Totalität, das Gesetz des Schicklichen über den sittlichen Ernst, das Interesse über die Leidenschaft. Die neue Dichtung zeigt ein Herausstreben des bürgerlichen Lebens aus seiner Sphäre, das allen Halt unserer Gesellschaft zu zerstören droht. Der Stand, welcher die feste Grundlage der Gesellschaft bilden muß, hat den Glauben an sich verloren, und sobald wir uns dem Zauber der Darstellung entreißen, so macht das drückende Gefühl der Unfertigkeit, das sich nach einer Ergänzung sehnt, ohne zu ahnen, woher sie kommen soll, und das sich daher blind dem abenteuerlichen Zufall überläßt, einen höchst peinlichen Eindruck. Es ist nicht allein die Zwecklosigkeit seiner Beschäftigungen, nicht blos der unstäte Dilettantismus des Lebens, was uns bei Wilhelm verletzt, sondern vor allen Dingen die Leichtfertigkeit seines Verhältnisses zur Grundlage aller sittlichen Entwickelung, zur Familie. Die völlige Lösung von dem Kreise, zu dem er gehört, von den Pflichten, die ihm um so ernster erscheinen müssen, da er nach dem Tode seines Vaters das Haupt der Familie ist, das alles wird uns zwar durch den Firniß der bunten Abenteuer versteckt, aber um so mehr verletzt es uns, sobald wir näher nachdenken.

Und dies Verhältniß wird uns, wenn auch nur mittelbar, als die Norm für den strebsamen Bürger, der die wahre Bildung sucht, dargestellt. — Nun war die Abwendung der Poesie von dem beschränkten Bezirk des bürgerlichen Lebens für den Augenblick nicht zu vermeiden: das zeigt uns Anton Reiser, Bahrdt, Stilling u. s. w.; der pietistischen Verkümmerung des Volks mußte die Aristokratie als ein glänzendes Ideal erscheinen, in dem sich das Leben der Nation in seiner reichsten Fülle zusammendrängt.

Aber ein Unglück für unsere Dichtung war es, daß der Adel, wie er sich in der „guten Gesellschaft" krystallisirte, ihr so gar keinen Inhalt entgegenbrachte, gar kein nationales Leben, gar keine festen sittlichen Ueberlieferungen. Die ideale Welt, welche sich im Meister dem Bürgerthum

entgegenstellt, eröffnet uns keine sehr erbaulichen Aussichten. Der Schein und die mit ihm verbundene Lüge ist fast zur zweiten Natur geworden. Keine Spur von den höhern Interessen, die den Adel anderer Nationen wenigstens für Augenblicke über den gemeinen Haufen erheben: das Vaterland und die großen Weltverhältnisse schauen kaum wie im Traum in dies unlustige Privatleben hinein; man denkt daran, sich Landbesitz in Amerika zu erwerben, um nöthigenfalls den drohenden Ereignissen zu entfliehen. Alles Dichten und Trachten geht darauf aus, eine spielende Beschäftigung zu finden, um dem drückenden Gefühl der Langeweile zu entgehen. Was aber am meisten befremdet, ist die vollständige Abwesenheit aller stärkern Leidenschaft. Eigenheiten, Grillen, Neigungen und kleine Interessen finden wir in Menge; auch Wohlwollen und Humanität; daß aber einmal ein Mensch aus sich herausginge und von einem gewaltigen Drange ergriffen sich selbst und die Umstände vergäße, davon zeigt sich keine Spur. Das Blut des Lebens pulsirt träge, die Nerven sind abgespannt. Wenn bei historischen Völkern selbst in der Depravation die höchste Schicht der Gesellschaft zuweilen eine außerordentliche Gewalt der Leidenschaft entwickelt, die noch in ihrer Krankhaftigkeit reizend ist, so scheint hier die Erwägung der Rücksichten, die Reflexion und Entsagung den Gedanken abzublassen, noch ehe er ans Licht der Welt tritt.

> Das ganze Buch ist ein Gewächs, um den Kern herum gewachsen: o wie sonderbar ist es, daß dem Menschen nicht allein so manches Unmögliche, sondern sogar auch manches Mögliche versagt ist! .... Mit einem Zauberschlage hat Goethe die ganze Prosa dieses infamen kleinen Lebens festgehalten und uns noch anständig genug vorgehalten ...... Am Theater mußte er, an Kunst und auch an Schwindelei den Bürger verweisen, der sein Elend fühlte und sich nicht mit Werther tödten wollte. Den Adel, der den Andern als Arena vorschwebt, wo sie hinwollen, zeigt er beiläufig gut und schlecht, wie es fällt u. s. w. (Rahel 1804.)

Die Unwahrheit dieser Auffassung, die man bei der geistreichen Berliner Jüdin wohl begreifen kann, und die dem Dichter selbst nicht fern lag, hat dieser nach kurzer Frist am schlagendsten in Hermann und Dorothee nachgewiesen.

Es wäre ein Irrthum, wenn man in dem Adel des Wilhelm Meister das Bild des ächten deutschen Adels suchen wollte. Diesen konnte Goethe nicht schildern, weil er ihn nicht kannte. Frau von Stein und ihren Mann, Frau von Kalb und ihren Mann, verschiedene Herzoge und Herzoginnen hatte er auf's gründlichste durchschaut; der wahre Adel der deutschen Nation dagegen, die Stein, York, Gneisenau u. s. w., trat erst hervor, als das Vaterland sich wiederfand. In diesem ächten Adel war viel Brutalität und Vorurtheil, aber es war doch wirklicher Inhalt und innere

Uebereinstimmung in ihm, und diese ist in dem ästhetisirenden Adel des Wilhelm Meister nicht zu finden.

Man male sich einmal die Zustände näher aus. Der Graf und die „gnädigen Damen“ reden die Schauspieler in der dritten Person an; sie lassen sich von ihnen die Hand küssen. Wilhelm, der ihrer Ansicht nach mit zur Bande gehört, wird als schöner junger Mann in das Boudoir der Gräfin bestellt, um ihr in dem Schlafrock ihres Gemahls allerlei Liebkosungen zu erzeigen, Lothario, ihr Bruder, das Ideal eines ächten Edelmanns, kennt das Verhältniß und giebt ihm die andere Schwester zur Frau. Friedrich, der andere Bruder, dient bei Philinen, die seiner Schwester die Hand küßt und ihr die Schuhe zuknöpft, als Friseur, muß ihre Liebhaber bedienen, wird zuweilen von ihnen geohrfeigt und soll einmal öffentlich ausgepeitscht werden. Seine Familie läßt sich diese Streiche ruhig gefallen; sie hat auch nichts dagegen, als er Philine später heirathet. Jarno, der Officier und Weltmann, heirathet die abgelegte Maitresse seines Freundes. Die Mißheirathen erscheinen als Regel. Nathalie und Therese wetteifern um die Hand des Bürgerlichen. Dieser wird von seinen Lehrjahren freigesprochen, als er seinen unehelichen Sohn wiederfindet. Ist denn Felix sein Sohn? Die geheime Gesellschaft versichert es, aber ohne ihre Quelle anzugeben, und daß noch andere Ansprüche auf ihn gemacht werden, zeigt der Brief des jungen Norberg. (Bd. 17, S. 244.)

Das alles sind so wunderliche Verhältnisse, daß wir sie nur aus dem fragmentarischen Schaffen Goethe's erklären können: er vergaß alle Augenblicke seine Voraussetzungen. Als Meister auf das Schloß des Lothario kommt, hat er im Anfang wenig Gelegenheit, mit diesem zu verkehren: trotzdem erzählt er zwei Seiten darauf, jetzt erst habe er wahre Bildung angetroffen, jetzt erst seine Ideale lebendig vor sich gesehen. Goethe hätte gewiß nicht verfehlt, diese versprochenen Ideale auch wirklich zu schildern, aber er hat es in der Eile vergessen, und Schiller hat ihn nicht darauf aufmerksam gemacht. So kommt es nun, daß uns die einseitigen Figuren des Adels, der Graf und die Gräfin, der Baron und die Baronesse, Jarno ꝛc. in lebendigster sinnlicher Klarheit gegenwärtig werden, während wir von den beiden idealen Charakteren, Lothario und Nathalie, nur ein blasses Schattenbild erhalten. Darum bleibt auch in ihrer Beziehung zu Wilhelm etwas Unklares. Dieser ist bis jetzt von tugendhaften Intriganten willenlos im Kreise herumgeführt; er ist ein Lebensvirtuose geworden, und es dämmert nun in ihm auf, daß er auch nach Selbstbestimmung zu streben habe; allein es gelingt ihm nicht, sich frei zu machen: er wird glücklich, aber er läßt sich sein Glück schenken. In den Verhältnissen, die sich aus dem Umgang des strebsamen Bürgers mit den vornehmen Leuten entwickeln, ist kein einziges, das uns mit dem warmen Gefühle der Wahr-

heit durchdränge. Ganz in den Kreis dieser dilettantischen Lebensvirtuosität gehört die geheime Verbindung, die eine Ironie auf sich selbst ist: denn sie wendet die abenteuerlichsten Mittel auf, um der individuellen Natur nachzuhelfen, d. h. um Alles geschehen zu lassen, wie es eben geschieht. Daß der intrigante Abbé und sein geheimnißvoller Zwillingsbruder an diesem Possenspiel Gefallen finden, mögen wir begreifen; was aber Jarno und Lothario dabei zu suchen haben, ist uns unverständlich. Nun wendet der Dichter zwar gleichfalls die Ironie an*), aber gerade die abgeschmacktesten Possen, die Aufnahme Wilhelm's in den Orden und die Exequien Mignon's, erzählt er mit einer gewissen Rührung. Bei den damaligen Dichtern wurde der hellste und entschiedenste Verstand durch ihre Beziehung zum Freimaureroden verwirrt. Die wahre Bildung erfüllt sich im Markt des wirklichen Lebens: damals aber glaubte man die Humanität zu verbreiten, indem man die humane Gesellschaft von der menschlichen Gesellschaft isolirte.

Wir nannten die Exequien Mignon's eine Abgeschmacktheit, weil sie der komödienhafte Ausgang einer jener wunderbaren Gestalten sind, in denen die tiefste Poesie uns ihre Mysterien erschließt. Nur in dieser dunklern Partie des Romans zeigt sich jene Gluth der Empfindung, die wir in den übrigen vergebens suchen; aber es ist das Fieber der Krankheit, die Gluth des Wahnsinns, wie lieblich sich auch über sein grauenvolles Antlitz der duftige Schleier der Poesie breitet. Sehr wichtig ist für den Standpunkt der Romantik, was Novalis über den Roman sagt.

> Goethe ist ganz praktischer Dichter, er ist in seinen Werken, was der Engländer in seinen Waaren ist, höchst einfach, nett, bequem und dauerhaft. Er hat wie die Engländer einen natürlich ökonomischen und einen durch Verstand erworbenen edlen Geschmack. In seinen physikalischen Studien wird es recht klar, daß es seine Neigung ist, eher etwas Unbedeutendes ganz fertig zu machen, ihm die höchste Politur und Bequemlichkeit zu geben, als eine Welt anzufangen und etwas zu thun, wovon man voraus wissen kann, daß man es nicht vollkommen ausführen wird. — W. Meister's Lehrjahre sind durchaus prosaisch und modern. Das Romantische geht zu Grunde, auch die Naturpoesie, das Wunderbare. Das Buch handelt blos von gewöhnlichen Dingen, die Natur und der Mysticismus sind ganz vergessen. Es ist eine poetisirte bürgerliche und häusliche Geschichte, das Wunderbare darin wird ausdrücklich als Poesie und Schwärmerei behandelt. Künstlerischer Atheismus ist der Geist des Buchs. — W. Meister ist eigentlich ein Candide, gegen die Poesie gerichtet; das Buch ist undichterisch in einem hohen Grade, was den Geist betrifft, so poetisch auch die Darstellung ist . . . Die Musen

*) Man vergleiche Jarno's Geständnisse, Bd. 17, S. 328.

werden zu Komödiantinnen gemacht, und die Poesie selbst spielt beinahe eine Rolle, wie in einer Farce.... Die ökonomische Natur ist endlich die wahre, übrig bleibende. (5. Ausgabe, Bd. 2, S. 181 u. s. f.). —

Man lasse sich durch die anscheinende Härte dieser Vorwürfe nicht irre führen: es war bei Novalis die Reaction gegen das eigene Gefühl, gegen den übermächtigen Eindruck des Gedichts, das ihm als sein künstlerisches Evangelium erschien. Wie richtig übrigens seine Divination war, haben die Wanderjahre gezeigt. Hier werden wir der poetischen Welt ganz entrückt. Was sich in dem eigentlichen Roman in freier Lebenslust bewegt hatte, muß hier wirken und schaffen; die unbeschäftigten Edelleute beaufsichtigen Fabriken und Wirthschaften, Meister wird Chirurg, selbst Philine und Lydie werden vom Drang der Arbeitsamkeit ergriffen, sie schneidern und nähen. Der Geist des Bürgerthums zwingt die schönen Seelen in seinen Dienst, und an die Stelle der harmonischen Ausbildung tritt die einseitige Fertigkeit des Talents, weil Alles, was lebt, für den Nutzen des Ganzen wirken soll. So seltsam und überraschend diese Umgestaltung der poetischen Welt auf den ersten Anblick erscheinen muß, so war sie doch im Meister selbst schon angedeutet: die Poesie war wie jenes hektische Roth behandelt, dessen unendlich rührender, unendlich anziehender Anblick den Tod verbirgt. Mignon und der Harfenspieler mußten sterben, das war ihre einzige Aufgabe in dieser geordneten Welt: die Wanderschaft streift den letzten Hauch des Poetischen ab. Wie schade, daß auch diese Umkehr nur aus der Reflexion hervorging, nicht aus der unmittelbaren lebendigen Anschauung, und daß daher das wiederhergestellte Bürgerthum kein natürliches war.

Kein Dichter hätte es vermocht, die Arbeit des deutschen Volks in ihrem Wesen und ihren Erscheinungen mit einer so sinnlichen, charakteristischen Wahrheit darzustellen, als Goethe. Der Dichter, an eine blos geistige Arbeit gewöhnt und von den realen Bedingungen des Lebens in der Regel nur unangenehm berührt, übersieht leicht das Bedeutende und Anmuthige, das in jeder das Leben ausfüllenden und die Talente anregenden Beschäftigung liegt. Goethe hatte auch für diese Beziehungen des Lebens ein sehr scharfes Auge, er kannte die Arbeit und wußte sie zu schätzen, denn sie war ihm nicht blos in der allgemeinen Betrachtung, sondern in der individualisirten Vorstellung gegenwärtig. Einzelne Beschreibungen in den Wanderjahren gehören zu dem Vollendetsten, was in dieser Beziehung geleistet worden ist. Allein die Arbeit erscheint doch wie ein Triebrad, das die Individualitäten zu blosen Theilen herabsetzt. Das wahrhaft Menschliche, das individuelle Leben ist verloren gegangen. Der Einzelne macht nicht, wie es in dem wahren Handwerk geschieht, in der

Arbeit selbst und in dem Umgang mit seinen Genossen mit Freude und Behagen seine eigene Persönlichkeit geltend, sondern er giebt sie um der Arbeit willen auf, er betrachtet sich als einen Entsagenden. Das ist nicht das gesunde Verhältniß des Menschen zu seinem Beruf; er soll sich ihm nicht als eine Maschine fügen, sondern er soll sich in der ganzen Kraft seines Gemüths, seiner Eigenthümlichkeiten, ja seiner Launen dabei bethätigen. Hier rächte sich nun der Dilettantismus des Lebens, dem unsere Kunst bei ihrem ersten Aufblühen zu einseitig gehuldigt. In jedem beliebigen englischen Roman finden wir die einzelnen Personen nicht als Menschen an sich, sondern in ihrer bestimmten Stellung zum Leben charakterisirt, die uns im Einzelnen vorgeführt und verständlich gemacht wird. Selbst die Possen und Ausgelassenheiten, welche die Gewohnheiten eines jeden bestimmten Lebenskreises mit sich bringen, gehören zur idealen Darstellung solcher Figuren. Wenn Goethe dagegen in seiner frühern Periode seinen Helden die Bestimmtheit der Arbeit nahm, so unterwarf er in der spätern ihr ganzes Sein dem Gedanken der Arbeit, und darin zeigte er allerdings einige Verwandtschaft mit dem Socialismus, die man ihm im Uebrigen nur angedichtet hat.

Es kam dazu noch die allgemeine Abwendung der deutschen Poesie von dem Individuellen und Realen ins Symbolische. Man interessirte sich bei den Gegenständen nicht für das, was sie waren, sondern für das, was sie bedeuteten. Aber die Poesie ist überall unfähig, allgemeine Gedanken ohne realistische Grundlage, ohne individuelle Ausführung darzustellen. Man erinnere sich z. B. an die Beschreibung der pädagogischen Provinz in den Wanderjahren. Die Gedanken, die den darin ausgesprochenen Symbolen zu Grunde liegen, sind durchweg bedeutend, wahr und tief; aber man stelle sich die symbolischen Gebräuche, die als Ideen vortrefflich sind, in einer wirklichen plastischen Ausführung vor, so wird man sich wie in einem Tollhause vorkommen. Wie unglücklich müßten die Kinder werden, die ihre Erzieher wirklich dazu anhalten, in stiller Betrachtung bald nach oben, bald nach unten zu blicken und sich symbolisch an die Beziehung des Menschen zur Erde und zum Himmel zu erinnern.

Wenn das wirkliche Leben in diesem Roman gewissermaßen wie eine Massenbewegung aussieht, in deren Triebrad der Einzelne untergeht, so stechen dagegen die episodischen Novellen, die zum großen Theil noch der frühern Zeit angehören und in denen das individuellste Leben in seiner höchsten Excentricität gefeiert wird, auf eine wunderliche Weise ab. Die Personen dieser Novellen werden in jenes wunderbar anmuthige, dämonische Schicksal verflochten, das Goethe so schön zu schildern wußte, aber sie setzen diesem Schicksal keine innere Bestimmtheit entgegen, die uns in menschlichem Sinn verständlich würde. Es sind launenhafte Geschöpfe, deren arabeskenartige

Bewegungen uns anziehen, denen wir aber keine innere Theilnahme schenken können. Diese Excentricität gipfelt in der Figur der Makarie, jener schönen Seele, deren innerer Organismus so in das Planetensystem verflochten ist, daß ein dilettantischer Astronom daraus die überraschendsten Berechnungen herzuleiten vermag. So verflüchtigt sich hier durch gesteigerte Excentricität das Geistige ganz in ein wunderliches Spiel der Natur, das der Poesie ebenso fremd ist, wie dem wirklichen Leben.

Makarie zeigt uns, in wie bedenkliche Abwege den Dichter die Composition einer Figur verleitet, die er sich nicht in allen Theilen klar gemacht hat, und wenn wir mit diesem Gedanken wieder an die Lehrjahre gehen, so gewinnen Mignon und der Harfenspieler eine ganz andere Beleuchtung.

Wie Novalis, haben wohl die meisten Leser die Romantik jener beiden Figuren als den tiefsten poetischen Zug in diesem lebenswarmen Gemälde empfunden. Der Eindruck geht zunächst aus den Liedern hervor, die uns in die Tiefen ihres Gemüths einführen: Stimmen aus einer höhern Welt; wunderbare Accorde, in denen nicht blos das Wort, sondern auch der Gedanke zur Melodie wird. Die übrige Erscheinung der Beiden schlingt sich wie in seltsamen Arabesken um diese Poesie des Tons. So lange sie ihr Geheimniß in ihr Inneres verschließen, stehen wir wie vor einer ahnungsvollen Zauberwelt, die uns um so mehr anlockt, je dunkler es in ihr aussieht. Die Auflösung befremdet uns, sie überzeugt uns nicht. Je mehr wir über die seltsame Vorgeschichte der beiden Menschen nachdenken, desto tiefer empfinden wir, daß man eigentlich ein frevelhaftes Spiel mit ihnen getrieben hat; ihre poetische Erscheinung war ein Mißbrauch der heiligen Menschenrechte, und der Dichter ist nicht unbefangen genug, uns diesen Zusammenhang zu verbergen.

Der tiefere Grund dieses seltsamen Mißverhältnisses wird uns deutlich, wenn wir die Art und Weise ins Auge fassen, wie die Religion in diesem Werk angewendet ist. Betrachten wir die Religion als das, was sie eigentlich sein soll, als die tiefere Quelle der Gemüthsbewegungen und der sittlichen Bestimmung, so könnte man vom Wilhelm Meister sagen wie vom Machiavell, es sieht so aus, als ob das Christenthum nie in der Welt gewesen wäre. Als Erscheinung dagegen hat es allerdings seine Stelle im Roman gefunden. Die Vorgeschichte Augustin's, die Nachgeschichte des Grafen und der Gräfin, endlich die Bekenntnisse einer schönen Seele; in all diesen Episoden ist das Christenthum als pathologische Erscheinung begründet, als individuelle Krankheit. Dem Anhänger Spinoza's war der Naturgott die Substanz, von welcher die Menschen, ihre Leidenschaften und ihre Schicksale nur die Erregungen sind, nicht der christliche Gott, der selber nur als eine Erregung drs Gemüths erschien. Die Dichtung ist ein Spiegel dieser Erregungen, über die Erscheinungswelt

aber geht sie nicht hinaus; und so steht denn dieses Mährchen des Lebens isolirt von den Mächten der sittlichen Welt, die doch allein das Leben bestimmen.

Wenn also die Jacobi, Schlosser, Stolberg u. s. w. über die Tendenz des Romans entrüstet waren, so kann man das von ihrem Standpunkt wohl begreifen; wie es aber mit ihrem eigenen Christenthum beschaffen war, zeigt am deutlichsten, daß sie die Bekenntnisse einer schönen Seele von diesem Anathem ausnahmen. In Beziehung auf die Subjectivität der Pflicht standen sie auf einer Stufe mit Goethe. Unserer Zeit wäre, im Gegensatz zu beiden, das schöne Wort des Plutarch einzuschärfen: „Fremdling, die Gesetze und Gebräuche der Menschen sind verschieden; einigen heißt dieses schön und gut; andern jenes: aber das gilt allgemein, ist schön und gut für alle, daß jeder unter seinen Mitbürgern, was gemeine Sitte ist, verehre, und diese Ehrfurcht in allen seinen Handlungen beweise."

Gleichzeitig mit Wilhelm Meister schrieb Goethe für die Horen die Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten. Hier konnten sich seine besten Freunde nicht verhehlen, daß der Reiz dieser Arbeit ein geringer war. Goethe läßt eine von den Figuren, die darin auftreten, die richtige Ansicht von der Methode der Erzählung aussprechen.

> Jene Erzählungen machen mir keine Freude, bei welchen, nach Weise der Tausend und Einen Nacht, eine Begebenheit in die andere eingeschachtelt, ein Interesse durch das andere verdrängt wird; wo sich der Erzähler genöthigt sieht, die Neugierde, die er auf eine leichtsinnige Weise erregt hat, durch Unterbrechung zu reizen, und die Aufmerksamkeit, anstatt sie durch eine vernünftige Folge zu befriedigen, nur durch seltsame und keineswegs lobenswürdige Kunstgriffe aufzuspannen. Ich tadle das Bestreben, aus Geschichten, die sich der Einheit des Gedichtes nähern sollen, rhapsodische Räthsel zu machen. —

Goethe hat wenigstens in der Zusammenstellung der Novellen diese Anforderungen nicht befriedigt. Die einzelnen Geschichten sind wunderlieblich erzählt, mit jener antiken Einfachheit und Frische, die er dem Boccaccio abgelauscht hatte, und mit einer nicht geringern sinnlichen Freiheit. Das gleiche Lob verdienen die Novellen, die er später in die Wanderjahre aufgenommen hat. Sie enthalten das reinste, unbefangenste Leben, durch keine Reflexion, durch keine Tendenz abgeschwächt, mit einer Wärme und Deutlichkeit der Farbengebung, wie sie von den Deutschen nicht wieder erreicht worden ist. Vielleicht die schwächste darunter ist die Novelle vom Löwen und Tiger, weil in dieser nicht das Ereigniß an sich, sondern Rhythmus und Stimmung die Hauptsache sind. Die Einschachtelung in die „Unterhaltungen" ist das Vorbild vieler spätern Dichtungen gewor-

den, des „Phantasus“, der „Serapionsbrüder“ u. s. w.; sie ist gewiß nicht geeignet, das Interesse zu fördern. Die Unterhaltungen selbst in ihrer objectiven Politik, die bald diesen, bald jenen Gesichtspunkt hervorkehrt und keinen einzigen recht zu Ende führt, sind unerquicklich wie Alles, was Goethe in jener Zeit über die Revolution geschrieben hat. Sie war ihm unbequem, weil sie das Kunsttreiben störte, aber er hatte ihr keinen lebendigen Glauben entgegenzusetzen.

Desto ungetheilter war das Lob, welches man damals den berühmten Mährchen, dem Schluß der Unterhaltungen, zusprechen zu müssen glaubte. Am beredtesten wird diese Bewunderung, in welcher das ganze literarische Weimar und Jena einig war, von A. W. Schlegel in der Literaturzeitung von 1796 ausgesprochen.

> Eine Reihe der lieblichsten Bilder zieht uns fort; sie gehen zuweilen in eine lächelnde Charakteristik und dann wieder ins Rührende über: doch liegt das Rührende mehr in der holden Zartheit der Schilderung, als im Mitleiden, das der Gegenstand erweckt. Nie gab es einen liebenswürdigern Schmerz, als den der süßen Lilie; überhaupt erregt sie ein Gefühl, als wenn man den Duft der Blume, deren Namen sie führt, in freier Luft einathmete.... Die Zeichnung erschöpft, was sie darstellen soll, und gleitet doch leicht hinweg, wie die Nymphe über die Spitzen des Grases.... Bei der Flüchtigkeit, die man sonst nur den Landsleuten der Irrlichter zutrauen sollte, schimmert ein gewisser Ernst durch, der nicht schwer wird über Allem, sondern eben hinreicht, eine desto angenehmere Erinnerung der empfundenen Lust zurückzulassen u. s. w.

Wir können uns diesem Lob nicht anschließen. Die Irrlichter, die Schlange, die schöne Lilie, die vier Könige, der versteinerte Mops, der Fuhrmann mit seinen drei Kohlköpfen, drei Artischocken u. s. w. sind keine mährchenhaften Figuren, an denen man ein unbefangenes Interesse nehmen könnte; sie deuten fortwährend auf räthselhafte Beziehungen hin, sie treten anspruchsvoll und mit bedeutenden Ahnungen auf, und selbst die Feierlichkeit der Sprache nöthigt uns, einen tiefern verborgenen Zusammenhang zu vermuthen; aber der Dichter läßt den Faden, der uns aus diesem Labyrinth führen könnte, nirgend hervorblicken, und trotz aller Versuche, die Weise und Thoren gemacht haben, um diesen Faden aufzufinden, sind wir doch überzeugt, daß keiner vorhanden ist. Die Methode des Schaffens, die wir im Meister nur andeuten durften, tritt uns hier mit völliger Evidenz entgegen. Dem Dichter kommt es nur auf eine künstlerische Gruppirung von Farben und Linien an, die aber keinen Gegenstand ausdrücken; und es ist charakteristisch für jene Kunstperiode, daß man an dem seltsamen räthselhaften Spiel dieser Schnörkel und Arabesken damals eine so große Freude gefunden hat.

Einen desto wohlthuendern Eindruck macht die Lebensbeschreibung des Benvenuto Cellini, welche Goethe 1797 gleichfalls für die Horen übersetzte. In der Sprache dieses Werks liegt ein unnennbares Etwas, welches uns das unendliche Behagen versinnlicht, mit dem Goethe die Schicksale und Empfindungen dieses ruchlosen, aber liebenswürdigen Heiden nachfühlt. Diese Beschäftigung muß als eine wesentliche Ergänzung zur italienischen Reise angesehen werden, deren leitende unchristlich ästhetische Ideen sich in diesem Bilde wie in einem Strahlenspiegel sammeln.

Wenn man nun in dem Streben, alles Wirkliche in der Form wie im Gehalt zu idealisiren, für die Erzählung nach einer streng poetischen Form suchte, so bot sich in einer Zeit, wo die Vossische Uebersetzung der Ilias in den Händen aller Gebildeten war, der Hexameter von selbst dar. Auf Stanzen und Terzinen war man noch nicht gekommen, das Nibelungenversmaß lag glücklicher Weise noch verborgen, und die Rhythmen, die Wieland mit so viel Anmuth und Geschick angewendet, eigneten sich nur für einen frivolen Gegenstand. Goethe wandte den Hexameter zuerst bei einem Stoff an, den man für den allerungeeignetsten hätte ansehen können, bei der Nachbildung einer noch ins Mittelalter hinaufreichenden Volksdichtung. Er begann seinen Reineke Fuchs bereits 1793. Dieser Dichtung ist nicht das hinreichende Recht widerfahren. Man hat auf die schlechten Hexameter zu viel Gewicht gelegt, indem man bei dieser Versform immer nur die Nachbildung des Griechischen vor Augen hatte und sich nicht daran erinnerte, daß sie gewissermaßen aus dem Genius der deutschen Sprache neu geboren wurde. Das Bestreben, das Versmaß des Originals festzuhalten, hätte nothwendig in die Irre geführt, denn so etwas ist wohl bei einer fremden Sprache denkbar, aber nicht bei einer veralteten Form der Muttersprache: hier ist der Uebersetzer gezwungen, Flickwerk zu treiben, und er wird dadurch stets unnatürlich und unkünstlerisch. Wie das Gedicht uns nun vorliegt, ist es eine freie Nachschöpfung, aus einem Guß hervorgegangen und trotz seiner derben Naivetät der vollendeten deutschen Bildung vollkommen angemessen. Auch thut man Goethe Unrecht, wenn man einzelne gelegentliche Aeußerungen über die „unheilige Weltbibel“ als seine ernsthafte Meinung auffaßt. Bei dem unreifen Idealismus, der damals in den Köpfen spukte, der jeder greifbaren Gestalt feindlich war, und der, wie die gute Gesellschaft, zu dem kleinsten Gedicht keine Gelegenheit gab, konnte das anscheinend ernsthafte Zurückgehen auf die unbefangene Schelmerei nur heiter wirken. Der Reineke Fuchs ist ein ächtes und gesundes Volksbuch. An dem Schelm, der sein Handwerk mit Behagen treibt, wird das Volk immer ein gerechtes Wohlgefallen finden, ohne die Motive desselben zu Grundsätzen der Moral zu erheben. Freut man sich doch an Falstaff, ohne daß man sich an seinen Maximen erbaut. Die nachmalige von der Romantik in-

ficirte Gelehrsamkeit hat in der mittelalterlichen Poesie viel wunderbare Schätze entdeckt und sie auch für das neue Leben der Nation auszubeuten versucht, aber etwas so ursprünglich Deutsches, aus dem innersten Kern des Volkswitzes Hervorgegangenes, wie den Reineke Fuchs, hat sie kaum wieder zu Tage gefördert.

Die Anwendung der griechischen Formen auf die Darstellung des deutschen und bürgerlichen Lebens lag nicht so außerhalb des Laufs der natürlichen Entwickelung, als man für den ersten Augenblick annehmen dürfte. Nicht das Studium des griechischen Theaters und das dadurch gesteigerte Kunstgefühl hatte die classische Richtung herbeigeführt, sondern Homer und die in ihm am kräftigsten dargestellte Naturansicht der Griechen. Die Sehnsucht nach dem griechischen Leben war zuerst Sehnsucht nach der Natur, nicht nach dem Ideal, und wenn man sich nun innerhalb des deutschen Lebens umsah und auch hier natürliche Stoffe auffand, die von dem Zersetzungsproceß der Cultur noch nicht angefressen waren, so fügte sich die Darstellung desselben leicht und bequem in die Homerischen Rhythmen. „Der Hexameter," schreibt Voß in seinen Jugenderinnerungen, „dessen wohlgefügte Bewegung der Grieche erfand, muß unabhängig von der griechischen Sprache gedacht werden, er ist für sich ein rhythmischer Satz in schönen und bedeutenden Verhältnissen, eine Art Trommelweise, die mit reichem Wechsel der Zeitfüße und Einschnitte einen vielfachen Ausdruck von Anmuth und Kraft umfaßt." Wer an die laute Lectüre des Homer gewöhnt und namentlich durch die Voßische Uebersetzung darauf vorbereitet war, den griechischen Rhythmus in der deutschen Sprache wiederzufinden, der konnte wohl darauf verfallen, auch die gemüthlichen Zustände seiner Heimath auf diese Weise zu besingen, die Klopstock nur auf die höhere ideale Sphäre der Religion anzuwenden gewagt hatte. Um nun Zustände zu finden, die sich leicht den Homerischen Formen fügten, mußte man aus dem Dunstkreis der Städte fliehen und das Landleben aufsuchen, dessen innerer Kern im Grunde zu allen Zeiten derselbe bleibt. Um aber zu verstehen, wie sich in Vossens Dichtung Griechisches und Deutsches innig durchdrangen, müssen wir einen flüchtigen Blick auf sein Leben werfen, für welches uns die Briefe von Johann Heinrich Voß nebst erläuternden Beilagen, herausgegeben von Abraham Voß, 4 Bde., Halberstadt, Brüggemann, 1829—1833, eine sehr reichhaltige und anziehende Quelle bieten.

Johann Heinrich Voß war 1751 in einem mecklenburgischen Dorf in sehr beschränkten, aber gesunden Verhältnissen geboren. Schon früh lernte er das Volksleben in der Schenke kennen, er wurde mit dem Plattdeutschen vertraut, und zugleich führte ihn die frühe Lectüre der Bibel und der Griechen in die poetische Sprache ein. Der alte Fritz vermittelte sein

vaterländisches Gefühl, ein rationalistischer Pastor führte ihn ins Christenthum ein. Alle Momente seiner Bildung, Studien, Gewohnheiten und Vorurtheile stimmten aufs vortrefflichste mit einander überein, selbst der Judenhaß des Knaben, den noch der Mann nicht los wurde. Als armer Junge, der gern die Universität besuchen wollte, nahm er eine Hofmeisterstelle bei einem Edelmann an, lernte hier frühe den Uebermuth der Junker kennen und verabscheuen, aber ohne dadurch niedergedrückt zu werden, denn er prügelte seine Pfleglinge tapfer, trotz des Verbots seines Brodherrn, bis ihm endlich seine Stellung unerträglich wurde. Ein paar Gedichte, die er an Kästner und Boie einschickte, empfahlen ihn dem Poetenkreise in Göttingen, man griff ihm auf das theilnehmendste unter die Arme, er bezog zu Ostern 1772 die Universität, wurde rüstiger Theilnehmer am Hainbunde, fand in der Schwester seines Freundes, Ernestine Boie, schnell eine passende Braut, schüttelte das Studium der Theologie ab und ergab sich völlig seinen Lieblingsneigungen, der Philologie und der Dichtkunst, die er beide mit ächt norddeutscher Ausdauer und Zähigkeit cultivirte.

Nirgend finden wir ein so charakteristisches und ansprechendes Bild jener närrisch gutmüthigen Zeit, als in seinen Briefen, in denen er mit der reinsten Begeisterung die wunderlichen Sitzungen der Klopstock'schen Poetenschule schildert. Voß stand in einem unendlichen Vortheil gegen die übrigen Bundesbrüder. Bei diesen war die poetische und die praktische Beschäftigung von einander getrennt; sie gaben sich der Poesie in ihren Mußestunden hin und bewarben sich, da man von der Poesie nicht wohl leben konnte, gleichzeitig um ein Amt, an dem sie keinen innerlichen Antheil hatten. Bei Voß dagegen ging das wissenschaftliche Studium mit dem poetischen Hand in Hand, und seine Lebensfrische und sein Glaube wurden niemals, wie bei den übrigen seiner Freunde, durch Zweifel und Anempfindelei gestört. Man ist gegen diese tüchtigen norddeutschen Naturen — Voß, Möser, Claudius, Niebuhr u. s. w. — noch immer nicht gerecht genug gewesen. Der deutsche Sinn spricht sich doch bei ihnen am charakteristischsten aus.

Mit schnellem Entschluß heirathete Voß, der sich damals bei Claudius in Wandsbeck aufhielt, schon 1777 seine Geliebte, trotz seiner bedrückten Lage, die er aber mit ehrlichem Ernst sofort zu verbessern sich bemühte. Er faßte das Familienleben nicht in der genialen Weise eines Bürger auf, sondern mit strengem sittlichem Ernst; er hat stets im Schweiß seines Angesichts gearbeitet und ist in seinem schönen, wenn auch hausbackenen Familienleben unter unsern Dichtern der getreueste Repräsentant des Bürgerthums gewesen. Er wußte, daß er von seiner Hände Arbeit leben müsse, und fand in dieser Arbeit zugleich das Ideal seines Lebens und seiner Dichtung. 1778 erhielt er eine Rectorstelle zu Otterndorf, die er 1782 mit einer ähnlichen in Eutin vertauschte, wo er mit Friedrich Stolberg, sei-

nem Freunde aus der Hainbundzeit, und dessen liebenswürdiger Gemahlin Agnes sehr gute und gesunde Tage lebte, obgleich die Stellung des Bürgerstandes zum Adel in jenem Lande so lächerlich als möglich war. Stolberg, eine gutmüthige, weiche und daher reizbare Natur, den man leider, weil er der erste Graf war, der sich mit Poesie abgab, für ein Genie gehalten hatte, machte ihm zuweilen das Leben sauer. Daß er im Ganzen den Grafen in seinem Innern weniger vergaß, als sich der ehrliche Voß einbildete, sehen wir schon aus Dichtung und Wahrheit. Er hatte einen edlen und schönen Kern, aber seiner Stellung gemäß sah er das Leben und dessen Gesetze doch etwas vornehm und oberflächlich an. Außerdem war er durch Vermittlung seines geistreichen Wesens frühzeitig in religionssüchtige Kreise gekommen, und der bäurische, derb rationalistische Voß mußte ihm in dieser Beziehung so viel Anstoß geben, daß man sich im Grunde darüber verwundern darf, wie das Verhältniß so lange fortdauerte. Die beiden Frauen thaten dabei das Beste, und als Agnes Stolberg 1788 starb, war das Verhältniß innerlich gelöst. Stolberg heirathete im folgenden Jahr eine reiche Gräfin, machte eine längere Reise nach Italien, kehrte als Präsident nach Eutin zurück und lebte fortan als vornehmer Mann. Der Fortgang der Revolution hatte in ihm eine leidenschaftliche Erbitterung gegen alle liberalen Ideen erregt, ein längerer Besuch der Fürsten Galyzin und anderer katholischen Eiferer legte schon die Idee des Katholicismus seiner Phantasie nahe, obgleich er ebenso sehr von der Brüdergemeinde angezogen wurde. So wurde das Verhältniß zwischen den beiden Freunden immer mißlicher.

Mittlerweile war Vossens Stellung eine günstigere geworden. Die erste Ausgabe seiner Iliasübersetzung 1792 und seine Mythologischen Briefe 1794 hatten ihm nicht blos unter den Gelehrten, sondern auch im Volk großes Ansehn verschafft, und als er nun, um seine angegriffene Gesundheit wiederherzustellen, 1794 mit seiner Frau eine große Rundreise durch Deutschland unternahm, wurde er überall auf eine ehrende Weise empfangen, besonders bei Gleim in Halberstadt, bei Nicolai in Berlin, die sich beide hülfreich gegen ihn benahmen, bei Wolf in Halle und auch in dem Kreise von Weimar und Jena. Damals war eine Reise noch nicht eine so einfache Sache als jetzt, im Leben eines stillen Mannes war sie ein Ereigniß. — Das Verhältniß zu Stolberg, der entschieden zu den Obscuranten übertrat, wurde immer unleidlicher, und als er 1800 als neubekehrter Katholik zurückkehrte, war der Bruch nicht zu vermeiden. Man mag die Härte und Bitterkeit beklagen, die später durch die bekannte Schrift: Wie ward Fritz Stolberg ein Unfreier? 1826 kurz vor Stolberg's Tod in das Verhältniß gebracht wurde, aber Voß hatte den Schritt nicht leichtsinnig unternommen, es war nothwendig, den wachsenden Um-

trieben der Katholiken ein ernstes Wort entgegenzurufen und das herrschende Phantasieleben an die Fortexistenz des gesunden Menschenverstandes zu erinnern.

Die fortdauernde Beschäftigung mit der Poesie und dem Alterthum hatte Voß allmälig seine beschränkte Stellung verleidet; er gab sie 1802 mit einer Pension auf und begab sich zunächst nach Jena, wo er mit Schiller und Goethe im engsten, wenn auch nicht innigsten Verkehr lebte. „Daß das Verhältniß zu Goethe“, erzählt Ernestine Voß, „kein herzliches werden konnte, fühlten wir gleich; dazu waren beide Naturen zu verschieden. Dem Mann, der sich überall vielseitig bewegte und in allen Fächern zu glänzen bemüht war, konnte das Streben, in einem engern Kreise nach Vermögen zu wirken, leicht einseitig und beschränkt erscheinen. Indessen strengten beide sich an, die Seiten, wo sie sich berührten, festzuhalten, und das Gute, das sie an einander schätzten, zu würdigen.“

Wie ernsthaft dieses Bestreben von Seiten Goethe's gemeint war, zeigt uns seine Recension der lyrischen Gedichte von Voß, 1802, in der Jenaischen Literaturzeitung. Das dunkle Gefühl, daß zwischen dem Idealismus des Weimarischen Dichterkreises und der kunstreichen Natürlichkeit des norddeutschen Dichters eine tiefe Kluft lag, war so allgemein und wurde namentlich durch den unermüdlich thätigen Apostel des poetischen Idealismus, durch A. W. Schlegel, so lebhaft ausgesprochen, daß sich die Ansicht verbreitete, Goethe's Recension sei ironisch gemeint; eine Ansicht, die seltsamer Weise später auch bei Voß Eingang fand und das Verhältniß der beiden Freunde verbitterte. Wie lächerlich sie ist, erkennt man beim ersten Blick in jene Recension. (Goethe, Bd. 32, S. 112—128.) Man muß sie mit der Schlegel'schen Recension und namentlich mit dem bekannten Wettgesang der drei Naturpoeten Voß, Matthisson und Schmidt von Werneuchen zusammenstellen (Athenäum 1800), übrigens Schlegel's bestem Gedicht. Beide Kritiker haben Recht; Schlegel, indem er den Maßstab der Kunst anwendet, und von diesem aus sowohl Form als Inhalt der Voß'schen Gedichte verwirft, Goethe, indem er die Gedichte als den interessanten Ausdruck einer individuellen, für die Geschichte der Poesie höchst bedeutenden Natur geistreich und gemüthlich entwickelt.

In die Natur begleitet den Dichter nicht jene verwandelnde Phantasie, durch deren ungeduldiges Bilden sich der Fels zu göttlichen Mädchen ausgestaltet, der Baum seine Aeste zurückzieht und mit jugendlich weichen Armen den Jäger zu locken scheint; einsam vielmehr geht der gemüthvolle Dichter umher, berührt jede Pflanze, jede Staude mit leiser Hand und weiht sie zu Gliedern einer übereinstimmenden Familie. — Dann zeigt sich Neigung und Leidenschaft von den ersten Anklängen einer vom höchsten Wesen selbst vorgeordneten Sympathie bis zu jener stillen, anmuthigen, schüchternen Lüstern-

heit, wie sie aus den engeren Umgebungen des bürgerlichen Lebens hervorsprießt.... Doch ist es immer der Bräutigam, der sich erkühnt, immer die Braut, welche nachgiebt, und so beugt selbst alles Gewagte sich unter ein gesetzliches Maß; dagegen erlaubt er sich Manches innerhalb dieser Grenze. — Seine Gedichte, bei Gelegenheit ländlicher Vorfälle, stellen zwar mehr die Reflexion eines Dritten, als das Gefühl der Gemeine selbst dar; aber wenn wir uns denken mögen, daß ein Harfner sich bei der Heu-, Korn- und Kartoffelernte finden wollte; wenn wir uns vorstellen, daß er die Menschen, die sich um ihn versammeln, aufmerksam auf dasjenige macht, was ihnen als etwas Alltägliches widerfährt; wenn er das Gemeine, indem er es betrachtet, dichterisch ausspricht, erhöht, jeden Genuß der Gaben Gottes und der Natur mit würdiger Darstellung schärft: so darf man sagen, daß er seiner Nation eine große Wohlthat erzeige. Denn der erste Grad einer wahren Aufklärung ist: wenn der Mensch über seinen Zustand nachzudenken, und ihn dabei wünschenswerth zu finden gewöhnt wird. — Die Ueberzeugung, durch eigenthümliche Kraft, durch festen Willen, aus beengenden Umständen sich hervorgehoben, sich aus sich selbst ausgebildet zu haben, sein Verdienst sich selbst schuldig zu sein, solche Vortheile nur durch ein ungefesseltes Emporstreben des Geistes erhalten und vermehren zu können, erhöht das natürliche Unabhängigkeitsgefühl, das, durch Absonderung von der Welt immer mehr gesteigert, in den unausweichlichen Lebensverhältnissen manchen Druck, manche Unbequemlichkeit erfahren muß. Wenn daher der Dichter zu bemerken hat, daß so manche Glieder der höhern Stände ihre angeborenen großen Vorrechte und unschätzbaren Bequemlichkeiten vernachlässigen, und hingegen Ungeschick, Rohheit, Mangel an Bildung bei ihnen obwaltet, so kann er einen solchen Leichtsinn nicht verzeihen. Und wenn sie noch überdies mit anmaßendem Dünkel dem Verdienst begegnen, entfernt er sich mit Unwillen, verbannt sich launicht von heiteren Gastmählern und Trinkcirkeln, wo offene Menschlichkeit vom Herzen ins Herz strömen, und gesellige Freude das liebenswürdigste Band knüpfen soll.

Das sind gewiß ebenso warme als richtige Zugeständnisse, und wenn wir noch, was bei Goethe nicht wenig sagen will, die ernste Empfehlung der Vossischen Freiheitsideen in der Religion und dem Staatsleben dazu nehmen, so wie die lebhafte Empfehlung der Verdienste, die sich Voß um Versbau und Sprache erworben, so werden wir wohl mit Recht behaupten können, daß Goethe das Verhältniß edler auffaßte, als Voß, der namentlich Hermann und Dorothee gegenüber nicht unbefangen blieb; aber Goethe sprach in jener Recension nicht blos als Freund, sondern er bewährte auch einen richtigen kritischen Tact, denn es war durchaus nothwendig, jener Zeit, in der die Kunst den Stoffen ganz zu entfliehen suchte, einmal eine recht derbe stoffliche Poesie entgegenzuhalten, um sie an das Leben dieser armen Erde zu erinnern. Goethe zeigte, daß er keineswegs mit dem Nihilismus seiner Schule zusammenfiel, während Schlegel gar nicht bemerkte, daß seine an sich ganz richtigen Vorwürfe gegen die gespreizte Form ebenso

seine eigene Poesie trafen, nur daß dieser die Entschuldigung einer ehrlichen Hingabe an die Stoffe nicht zu Gute kam.*)

Das Verhältniß zu Goethe wurde rasch aufgehoben, als Voß den Vorsatz faßte, Jena zu verlassen und einem bessern Ruf nach Heidelberg zu folgen, 1805, wohin ihm sein Sohn Heinrich, der Liebling Schiller's und Goethe's, der seit 1804 am Gymnasium zu Weimar angestellt war, bald folgte. Namentlich seit Schiller's Tod hatte sich Goethe daran gewöhnt, Voß als ein wesentliches Glied des Weimar-Jenaischen Kreises anzusehen, und daß er den Menschen das Recht zugestanden hätte, selbstständig über ihr Wohl zu verfügen, ohne Rücksicht auf seine Bedürfnisse zu nehmen, so weit ging seine Objectivität nicht.

Unter den größern Dichtungen von Voß hat die Luise (1795) auf die Entwickelung der Poesie die nachhaltigste Wirkung ausgeübt. Es war das erste Mal, daß ein größeres poetisches Werk das kleine Stillleben des Volks zum Gegenstand nahm. Bei den krampfhaften Zuckungen des Lebens in den Städten war es natürlich, daß man sich zunächst auf das Dorf begab, um das ächte Volk aufzusuchen. Hier bringt es die Natur der Verhältnisse mit sich, daß die Zustände einfacher und demnach auch der Antike verwandter bleiben, und wenn man nicht ganz der herrschenden Bildung entgehen will, so ist das idyllische Dasein eines Landpastors der würdigste Gegenstand für Genremalerei. Voß, der in seinen Sympathien niemals schwankte, zeichnet einen aufgeklärten Geistlichen, der den Glauben an Gott und an die Tugend ebenso warm in seiner Lehre vertritt, als er ihn im wirklichen Leben ausübt, der sich aber von den pietistischen Zuckungen des Zeitalters durchaus frei gehalten hat. Bescheidenheit der

*) „Mich wird in Jena, schreibt Voß, October 1803, wohl schwerlich eine Muse anlächeln. Hier gedeiht nur trockne Gelehrsamkeit und Metaphysik, wovor mich Apollo bisher bewahrt hat und ferner bewahren wird. Jetzt hört man nichts als Gespräche über Wegziehn und Verödung und alte und neue Literaturzeitungen, mit allem Widerwärtigen der Leidenschaft untermischt. Wohl dem, der sich nicht in diesem Strudel mit herumdrehen darf; aber noch wohler dem, der auch sein Geräusch nur aus dumpfer Ferne vernimmt." — Selten standen sich zwei Naturen so fremd gegenüber, als Voß und Schlegel. Voß war der Bauer, der sich demokratisch gegen alle äußerlichen Vorzüge auflehnte, auch gegen den Vorzug der Eleganz und des Geschmacks, und diese Vorzüge waren das Einzige, woran Schlegel's Gemüth bis zu Ende seines Lebens unwandelbar festhielt. — „Voß, schreibt Schlegel (Bd. 12, S. 84), hatte eine ganz eigne Gabe, jede Sache, die er verfocht, auch die beste, durch seine Persönlichkeit unliebenswürdig zu machen. Er pries die Milde mit Bitterkeit, die Duldung mit Verfolgungseifer, den Weltbürgersinn wie ein Kleinstädter, die Denkfreiheit wie ein Gefängnißwärter, die künstlerische und gesellige Bildung der Griechen endlich wie ein nordischer Barbar." —

Wünsche und ein gewisses bäurisches Behagen an sich selbst ist der Charakter dieses Gemäldes, dem es an lebhafterer Bewegung fehlt, da es eigentlich doch nur ruhende Zustände schildert. In neuerer Zeit sind wir durch größere Virtuosität in der Detailmalerei gegen diese anspruchslosen Skizzen blasirt; damals aber war es ein sehr reales Verdienst, das Idyll aus der ätherischen Schäferwelt ins bürgerliche Leben abzulenken. Die Luise gehört zu den Schriften, die dem deutschen Volk zuerst Gefallen an sich selbst eingeflößt haben. Wenn man das nur in der Erinnerung behält, so mag man gern zugeben, daß die Weitschweifigkeit der Erzählung, das höchst prosaische Behagen an Essen und Trinken, so wie die nüchterne rationalistische Weisheit zuweilen recht unerquicklich ist. In kleinern Gedichten, z. B. im Siebzigsten Geburtstag, hat Voß seinem Gegenstand eine viel liebenswürdigere Seite abgewonnen, wie denn überhaupt das Idyll eine zu große Breite nicht erträgt.

Das Hauptverdienst der Luise war, daß es Goethe zu Hermann und Dorothee anregte. In der Vorrede, wo auch der bekannte Toast auf Wolf ausgebracht wird, der „kühn vom Namen Homer's uns befreiend, uns aufruft in die vollere Bahn," weist der Dichter dankbar auf Voß hin, der ihm zur Verbindung griechischer Formen mit dem deutschen Leben zuerst ermuthigt habe. Diese Beziehung wollen wir auch gern gelten lassen, obgleich Reineke Fuchs doch schon als eine bedeutende Vorstudie anzusehen ist; im Uebrigen aber geht das Goethe'sche Gedicht unendlich weit über sein Vorbild hinaus, und der gute Voß, der ehrlich gestand, trotz einzelner Vorzüge des neuen Werks sei doch die Luise noch lange nicht erreicht, zeigte damit nur die Schwäche seines Geschmacks. Noch weniger hat Goethe seiner Quelle zu danken, der Geschichte der Salzburger Ausgewanderten, welche die moderne Philologie glücklich aufgespürt hat. Er hat nichts als die Anekdote und einzelne Züge daraus genommen.

Von der ersten Zeit seines Entstehens an (1797) ist dies Gedicht Veranlassung zu ausführlichen Commentaren geworden, obgleich es dem Anschein nach am wenigsten dazu einlud. In den übrigen Werken Goethe's findet sich vieles Räthselhafte, weil der Dichter so manche Beziehung verschweigt, die das einfache Nachdenken schwerlich zu ergänzen im Stande ist; in „Hermann und Dorothee" dagegen ist Alles vollkommen klar und verständlich. Der Dichter bleibt uns über keinen Umstand Auskunft schuldig, und dabei sind die Figuren von einer so kräftigen Gesundheit, daß jeder Leser sich in sie hineinleben muß. Den Auslegern ist es auch weniger darauf angekommen, Unverständliches zu erklären, als auf die vielen verborgenen Schönheiten aufmerksam zu machen, über welche der gewöhnliche Leser schnell hinwegeilt, weil er sich wohl der Wirkung, aber nicht der Gründe bewußt wird.

Der erste unter diesen Auslegern in größerm Stil war Wilhelm von Humboldt. Seine Abhandlung wuchs zu einem Buch an, in welchem bei Gelegenheit dieses Gedichts die ganze Theorie der Dichtkunst auseinandergesetzt wurde. Humboldt hat in allen einzelnen Punkten Recht, jede Schönheit, die er aufzuweisen sucht, ist wirklich vorhanden, und er hätte die Zahl allenfalls noch vermehren können. Für den blosen Genuß des Gedichts kann man diesen Leitfaden entbehren, denn nur ein moralisch und ästhetisch verwahrlostes Geschöpf wird sich dem unmittelbaren Zauber dieser Darstellung entziehen können; aber für eine Classe von Lesern ist das Studium dieses Commentars doch zu empfehlen, für diejenigen, die das Gedicht zwar im Allgemeinen loben — und wer in Deutschland hätte es nicht gelobt! — die es aber doch in Beziehung auf seine Bedeutung den titanischen und den vornehmen Dichtungen Goethe's nachsetzen. Wer sich aber die Mühe giebt, die Lebensfülle zu zergliedern, die sich in diesem kleinen Rahmen versteckt, die künstlerische Reife, die sich mit der Gesundheit der Natur in reinstem Ebenmaß vermählt, der wird wohl Anstand nehmen, ein so vorschnelles Urtheil zu unterschreiben.

Das Werk Humboldt's macht jede weitere Bemühung des Literarhistorikers überflüssig. Wir begnügen uns damit, auf zwei Umstände aufmerksam zu machen.

Das leitende Streben unserer Dichter in jener Periode war, den griechischen Geist mit dem deutschen zu vermählen. Wie schöne Einzelheiten auch daraus hervorgegangen sind, im Großen und Ganzen mußte es fehlschlagen, weil man noch nicht gelernt hatte, im griechischen Geist das Wesentliche vom Unwesentlichen zu scheiden. „Hermann und Dorothee" ist das einzige größere Gedicht, in dem es bis zur höchsten Vollendung gelungen ist. Der Dichter hat durch sorgfältiges Studium gelernt, wie Homer seinen Stoffen entgegentrat, und ist seinem Stoff auf dieselbe Weise entgegengetreten. Er bemühte sich, wie Homer, die Verhältnisse auf das einfachste, ursprünglichste Maß zurückzuführen und sie mit sinnlicher Klarheit anzuschauen. Dadurch tritt dem Anschein nach auch in dem Gegenstande eine gewisse Verwandtschaft hervor, und Stellen wie die folgende könnten sich wohl im Homer vorfinden:

> Als ich nun meines Weges die neue Straße hinanfuhr,
> Fiel mir ein Wagen ins Auge, von tüchtigen Bäumen gefüget,
> Von zwei Ochsen gezogen, den größten und stärksten des Auslands;
> Neben her aber ging, mit starken Schritten, ein Mädchen,
> Lenkte mit langem Stabe die beiden gewaltigen Thiere,
> Trieb sie an und hielt sie zurück, sie leitete klüglich. — — —
>
> Hermann eilte zum Stalle sogleich, wo die muthigen Hengste
> Ruhig standen und rasch den reinen Hafer verzehrten,

Und das trockene Heu auf der besten Wiese gehauen.
Eilig legt' er ihnen darauf das blanke Gebiß an,
Zog die Riemen sogleich durch die schön versilberten Schnallen,
Und befestigte dann die langen, breiteren Zügel,
Führte die Pferde heraus in den Hof, wo der willige Knecht schon
Vorgeschoben die Kutsche, sie leicht an der Deichsel bewegend.
Abgemessen knüpften sie drauf an die Wage mit saubern
Stricken die rasche Kraft der leicht hinziehenden Pferde.
Hermann faßte die Peitsche; dann saß er und rollt' in den Thorweg.
Als die Freunde nun gleich die geräumigen Plätze genommen,
Rollte der Wagen eilig, und ließ das Pflaster zurücke,
Ließ zurück die Mauern der Stadt und die reinlichen Thürme u. s. w. —

Diese Verse könnten ganz gut in der Ilias stehen, während von der Achilleis, wie Gervinus sehr richtig bemerkt, Homer keinen Vers geschrieben haben könnte. Die Achilleis ist eine Modellmalerei nach antiken Vorbildern, Hermann und Dorothee dagegen eine freie Zeichnung nach der Natur; und da die natürlichen Verhältnisse überall etwas Verwandtes haben müssen, so wird, auch wenn man sich der künstlich erzeugten Empfindungen entschlägt, der Grieche wohl den Deutschen verstehen. Was nun das deutsche Leben betrifft, so darf man es keineswegs blos in Aeußerlichkeiten suchen, die Goethe allerdings nach dem Vorbilde Vossens mit wunderbarer Kunst vergegenwärtigt hat, vom Ackerhof bis in die kühle Weinstube hinein. Die Hauptsache ist das deutsche Gemüth, das in keiner deutschen Dichtung sich so rein und lebenswarm entfaltet hat.

Und hier ist auf einen zweiten Umstand aufmerksam zu machen, die Verbindung der Idealität mit dem Humor. In der Regel schließen sich diese beiden Eigenschaften aus, weil die eine gewöhnlich kalt, die andere gewöhnlich excentrisch ist. Goethe hat aber gezeigt, daß sie eigentlich nur in ihrer Verschmelzung den künstlerischen Stil bilden. Jede seiner Figuren hat eine gelinde humoristische Färbung, weil diese Färbung wesentlich und unerläßlich zum deutschen Leben gehört, und doch ist jede derselben mit einer Andacht und Liebe empfunden, die einem nicht ganz stumpfen Gemüth leichter Thränen entlockt, als der Jammer und die Rührung, denen wir im deutschen Roman leider so häufig begegnen. Wer da behauptet, das deutsche Leben überhaupt, oder wenigstens das deutsche Leben in der Goethe'schen Zeit habe sich der poetischen Bearbeitung entzogen, und damit unsere Dichter rechtfertigt, die sich einem fremden Ideale zuwandten, der wird durch dieses Gedicht auf das schlagendste widerlegt, dessen sonnenhelle Landschaft durch die leise angedeuteten drohenden Wolken des Hintergrundes in schönem Contrast gehoben wird; wer aber ferner behauptet, daß Goethe keinen Sinn für das deutsche Leben gehabt, oder wenigstens

nur in der Zeit, wo er den Werther und den Götz schrieb, der muß vor diesem leuchtenden Zeugniß verstummen. Wir mögen es beklagen, daß Goethe durch eine falsche Bildung, durch ein verhängnißvolles Schicksal dem deutschen Leben, das kräftiger in seiner Seele lebte, als irgendwo anders, entfremdet wurde; aber wenn er weiter nichts geschrieben hätte, als dieses Gedicht, so würde sein Andenken von unsern Enkeln gesegnet werden, die aus ihm lernen können, wie groß das deutsche Volk ist, wenn es bei sich selbst bleibt.

Unter den zahlreichen Kritiken des Gedichts zeichnen wir noch die von A. W. Schlegel aus, in der Literaturzeitung 1795. Das Einzelne ist mit Verstand und Geschicklichkeit gelobt, namentlich die Benutzung antiker Formen für moderne Stoffe ist auf eine sehr feine Weise gerechtfertigt. Schlegel nennt das Gedicht in hohem Grade sittlich, nicht wegen seines moralischen Zweckes, sondern insofern Sittlichkeit das Element schöner Darstellung ist. Die Sittlichkeit liegt aber auch darin, daß der Dichter sich mit Ernst in den modernen Lebensinhalt vertieft hat und den Reiz der Phantasie, den man sonst dem epischen Dichter als eine Pflicht auferlegte, verschmäht. Die Anwendung des Wunderbaren hat in der modernen Poesie keine Berechtigung. Bei Homer entsprang es aus dem Grundlosen, was über den uns erklärbaren Lauf der Dinge hinausgeht; im Homerischen Zeitalter begriff man sehr wenig von der Kette der Ursachen und Wirkungen, darum ließ man lebendige Wesen eintreten. Aber schon Virgil hätte die neuern Dichter warnen sollen, wie wenig mit der Dazwischenkunft der Götter ausgerichtet wird, wenn sie nicht mehr Volksglaube ist. Die neuern Epopöendichter haben vor allen Dingen das Uebernatürliche gesucht, sie haben das Außernatürliche gefunden und sich zuletzt in der Hölle und im Himmel verloren; es fehlt nur noch an einer gänzlich extramontanen Epopöe. Damit die lebendige Wahrheit nicht vermißt werde, muß die epische Dichtung den festen Boden der Wirklichkeit unter sich haben, was nur durch die Beglaubigung der Sitte oder der Sage möglich ist. Beides kommt eigentlich auf Eins heraus, denn eine Sage aus fernen Zeitaltern wird nur dadurch zu so einer Behandlung tauglich, daß sich mit ihr ein anschauliches Bild von der damaligen Sitte und Lebensweise unter dem Volk fortgepflanzt hat.

Der Eindruck des Gedichts mußte sehr mächtig sein, wenn selbst die Romantiker das ganz richtige sittliche Resultat daraus zogen; doch war das Entscheidende nicht die Wahl des Stoffes, sondern der ächt deutsche Geist, mit dem derselbe aufgefaßt war. Daß die Vertiefung in den Boden der Wirklichkeit an sich noch nicht ausreichte, um wahrhaft nationale Dichtungen hervorzubringen, zeigt das Beispiel des berühmtesten unter den Romanschreibern jener Tage.

Jean Paul Friedrich Richter wurde 1763 in Wunsiedel geboren, in einer reizenden Gegend, die ihm aber verschlossen blieb: der Vater, ein würdiger Dorfpfarrer, hielt den Knaben zum fortwährenden Arbeiten an; sieben Stunden des Tages mußte er auswendig lernen, alles Mögliche bunt durcheinander, wie es der damalige Wissenstrieb mit sich brachte. Die Natur empfing er nicht aus unmittelbarer Anschauung, sondern nur aus der Sehnsucht und aus der Beschreibung, und wer sich nicht durch den Schimmer der Farben verblenden läßt, wird auch in seinen spätern landschaftlichen Schilderungen leicht herauserkennen, daß ihm kein bestimmtes Bild, sondern nur eine unklare Stimmung vorschwebte. Die Natur hat bei ihm nur Gefühle, keine Physiognomie.

Wer gewohnt ist, in Goethe's classischer, sonnenheller Schreibart sich das Zeitalter abspiegeln zu sehen, wird bei Jean Paul durch die Verwilderung der Form in Erstaunen gesetzt. Noch immer giebt es gelehrte und ungelehrte Männer, die seinen Stil bewundern, noch immer macht sich der Einfluß desselben in unserer schönen Literatur geltend. Jean Paul ist der eigentliche Vater des jungdeutschen Stils. Wie er zu diesem Stil gekommen, das läßt sich im Einzelnen genau verfolgen; wir begnügen uns mit einigen Andeutungen.

Zunächst fehlt ihm die classische Bildung. Seine umfassende, aber zerstreute Lectüre hatte ihm eine unglaubliche Menge von Kenntnissen und Gesichtspunkten zugeführt, aber ohne ihm ein Maß zu geben, diese wüste Masse harmonisch zu gestalten. — Was dem Stil allein Form giebt, der plastische Gesichtssinn, der sich nur an Anschauungen lebendigen Lebens oder an Meisterwerken der bildenden Kunst entwickelt, fehlte ihm ganz; er hat, nach seinem eigenen Geständniß, niemals Sinn für geograpische Vorstellungen, nie ein klares Bild von Landkarten und Länderlagen gehabt. Noch in spätern Jahren konnte er der Dresdner Galerie kein Verständniß abgewinnen. Die einzige Kunst, die er pflegte, war die Musik, aber auch hier floh er die Schule, den Rhythmus und das Maß, und legte sich aufs Phantasiren. — So war er zu dem äußern Hülfsmittel genöthigt, bei seinen Studien das Gelesene, Gehörte, Erlebte, Gedachte, Erfundene festzuhalten, neben einander hinzulegen und aus diesen Bruchstücken Neues wie aus Karten zu mischen. Wenn er einen neuen Roman begann, trug er alle Einfälle zu Scenen, zu Charakterzügen u. s. w. in „Studienbücher" ein, und rubricirte dieselben nach allen erdenkbaren Gesichtspunkten, um durch Aneinanderreihung fertiger Gedanken neue Gedanken zu erzeugen; aus dem Vollen zu schaffen, war ihm bei dieser sporadischen Beobachtung unmöglich. In der Furcht, irgend einen Gedanken zu verlieren, ließ er den Gedanken in der Seele nicht wachsen und reifen, er war froh, wenn er ihn auf dem Papier hatte, um ihn für den Ge-

brauch aufzusparen. — Ebensowenig führte er ein Bild, eine Empfindung rein zu Ende; sein falscher Begriff vom Humor verleitete ihn, bei der Antithese stehen zu bleiben. — Nicht ohne Anlage zur Empfindsamkeit und zur Schwärmerei, gehört sein Jugendleben doch ganz der Reflexion an. Dichter des Verstandes, Hippel und Rousseau, waren seine künstlerischen Vorbilder; der Werther ließ ihn kalt, und die Satire schien ihm die höchste Gattung der Poesie. Schon im 19. Jahre machte er Satiren und unternahm es, das Leben zu verspotten, noch ehe er einen Blick ins Leben gethan. Wie andere Jünglinge ihre Stimmungen in Gedichten niederlegen, stellte er witzige Gleichnisse zusammen. In seinen Excerpten, die er eifrig registrirte und wiederholt durchlas, traten die zusammenhanglosesten Bilder und Notizen aus allen Kreisen des Wissens täglich vor seine Seele, und die Verbindung derselben ersetzte ihm die Anregung der Wirklichkeit.

Man hat Goethe häufig getadelt, daß er durch die Beschäftigung mit der Naturwissenschaft und der bildenden Kunst seinen eigentlichen Beruf hintangesetzt, durch die harmonische Ausbildung seines Lebens die harmonische Ausbildung seines Talents beeinträchtigt habe. Wenigstens war er ehrlich in seinem Streben, mit sich selbst fertig zu werden. Jean Paul hat für die innere Bildung seines Geistes und Herzens nichts gethan: Alles, was er trieb, hatte die unmittelbare Bestimmung, als poetisches Material verwerthet zu werden. So blieb er nicht blos in seinem Wissen und seiner Einsicht unfertig, sondern er nahm auch eine unwahre Stellung zum Leben ein. Goethe hat in seinen Dichtungen mühelos die Früchte seines reichen Lebens abgeschüttelt, Jean Paul lebte nur, um zu dichten. In seinen Romanen ist nichts geworden, sondern Alles ist gemacht. Der Lauf seines Lebens, von der frühesten Jugend an, ist eine fortgesetzte Wiederholung überspannter Liebesversuche zum Zweck novellistischer Studien; sein Biograph Spazier macht uns darüber erschreckende Mittheilungen. Um Liebesbriefe schreiben zu können, wählte er sich eine beliebige Geliebte, die er dann, wenn die Briefe wirklich geschrieben waren, wegwarf. Daher die Schnelligkeit, mit der er nach der Bekanntschaft von einer Stunde mit so vielen Personen in das glühendste Liebes- und Freundschaftsverhältniß gerieth. Die Gluth verlor sich, wenn das Resultat der Bekanntschaft erreicht war und nun ein neues Modell gesucht werden mußte.

Im Jahre 1781 bezog er die Universität Leipzig. Kurze Zeit darauf verarmte seine Familie, und er lernte die bittere Noth kennen. Jean Paul war ein guter Mensch, und eigentlich unedle Züge würde man in ihm kaum entdecken, aber seine Sittlichkeit wurde durch die Idee untergraben, daß er zu einer großen Laufbahn bestimmt sei und daß der Genius andere

Pflichten habe, als sonst die Sterblichen. Statt zu studiren, schrieb er satirische Versuche und lebte Romane; er gerieth in Schulden, mußte im November 1784 heimlich entweichen, um seinen Gläubigern zu entgehen, und kehrte nach seiner Heimath zurück. „Bewundernswerth, erzählt sein Biograph, bleibt die Charakterstärke, mit welcher er, umgeben von dieser Armuth, umscharrt und umtobt von den übrigen Familienmitgliedern und von dem widrigen Geknarr einer dürftigen Haushaltung, anhörend die täglichen Klagen über den Mangel an jedem geringsten Bedarf, den jeder Augenblick forderte: unerschütterlich seinem Ziele entgegenarbeitete. Es war der Zeitpunkt gekommen, wo ihn seine Bestrebungen nach Erreichung des Ideales, das ihm vor die Seele zu treten anfing, so ganz ausfüllten, daß er wirklich die meiste Zeit nicht im mindesten gestört wurde durch das, was um ihn vorging. Ja, er gewöhnte sich in dieser harten Prüfungsschule, sich seine Arbeiten und seine Seelenstimmung von dem Unangenehmen, was in seiner Familie und um ihn her vorging, so getrennt zu halten, daß er dem Ununterrichteten fast hartherzig, theilnahmlos erscheinen mochte.“ — Auch in seiner äußern Erscheinung trug er das Bewußtsein seiner Genialität zur Schau: er scandalisirte seine Umgebungen durch eine abenteuerliche Tracht, um ihnen den Abstand fühlbar zu machen. Im Jahre 1787 wurde seine Existenz durch eine Hofmeisterstelle sichergestellt; als diese nach zwei Jahren aufhörte, war er endlich zu der Ueberzeugung gekommen, daß er, um zu leben, sich in den Formen seinen Mitbürgern nähern müsse. Er warf seine phantastische Tracht von sich und nahm 1790 eine Schullehrerstelle an: ein wichtiger Schritt, denn er lehrte ihn zum ersten Mal das wirkliche Leben kennen. Was seine spätern Idyllen Vortreffliches enthalten, ist aus dieser eigenen Lebenserfahrung geschöpft: die Geschichte des Schulmeisterleins Wuz, Quintus Fixlein (1794), der Jubelsenior (1796) und Fibel (1809). Leider hat der Dichter diese kleinen beschränkten Zustände nie mit warmem Gefühl durchlebt, sondern nur mit dem angstvollen Streben, darüber hinauszukommen: der Humor, mit dem er sie schildert, hat etwas Unbehagliches. Während die modernen Dorfgeschichten das Stillleben der von der Cultur noch nicht heimgesuchten Kreise mit der Andacht übersättigter Culturmenschen aufsuchen, sehnt sich Jean Paul, der strebsame Sohn des Volks, aus dieser Enge heraus, und in seine Pietät gegen die Heimath mischt sich etwas von geringschätzigem Mitleid. Sein Respect vor dem Naturwüchsigen war angekünstelt; er zeigt uns die Naturmenschen nur in ihrer Sonntagsstimmung, aber humoristisch verzerrt, nicht in ihrer wirklichen Arbeit; er übertreibt auch die Freude an der Beschränktheit, indem er die ganze Existenz seiner Naturmenschen auf das Alphabet beschränkt, das sie den Kindern beibringen.

Sein erster Roman: die unsichtbare Loge, hatte die Tendenz, durch Erziehung hervorzubringen, was der damaligen Generation als das höchste Ziel galt, eine schöne Seele. Der Theaterdirector Goethe führte seinen Helden der Bildung wegen unter die Schauspieler; der Schulmeister Jean Paul läßt seinen Helden Gustav durch einen edlen und schwärmerischen Pietisten unter der Erde erziehen. Es wird ihm verheißen, daß er einst das Sonnenlicht schauen solle, wenn er sterbe: die Idee des Sterbens ist die höchste Hoffnung seines Lebens. Aehnlich wie das Individuum, wird die Gesellschaft durch einen höhern Willen symbolisch erzogen: ein geheimer Orden leitet sie in die Pfade, die sie von selbst zu finden zu schwach ist. — Jean Paul hatte 1792 das Manuscript an Moritz geschickt, dieser antwortete begeistert und besorgte ihm einen höchst günstigen Verlag: nach dem, was wir über Anton Reiser gesagt, wird die Seelenverwandtschaft begreiflich sein. — Inzwischen gab Jean Paul die Vollendung der unsichtbaren Loge auf und begann einen neuen Roman: Hesperus oder die Hundsposttage (1792—1794), der seinen Ruhm in Deutschland feststellte. Er verdient ihn vorzugsweise durch die kleinen idyllischen und humoristischen Züge, die in den spätern Werken nicht mehr übertroffen, kaum erreicht werden. In der Tendenz hat er eine unverkennbare Aehnlichkeit mit Wilhelm Meister: es ist ein Herausstreben des bildungsbedürftigen Bürgerstandes aus seiner Sphäre, nach dem Hof. Ein magischer Zauber zog den Dichter in den Dunstkreis der kleinen Höfe, so schwül er ihm schon aus der Ferne vorkam, und so eifrig er dies Ideal bereits im voraus satirisch behandelte: vor seiner Einbildungskraft schwebten jene träumerischen, ätherischen Blumenseelen, die nicht anders als in einer Einfassung von Sammet und Edelsteinen gedacht werden durften. Victor, sein Abbild im Hesperus, tritt der vornehmen Welt nicht mit der gläubigen Unbefangenheit Wilhelm's entgegen: seine Reflexion ist fertig, sein Humor und seine Empfindsamkeit sind gleichmäßig entwickelt. Sonst ist in seinem Verhalten zur vornehmen Welt, ja selbst in seinen Schicksalen die Aehnlichkeit augenscheinlich. Seine weibliche, empfängliche Natur, sein hingebender Bildungstrieb und seine zudringliche Bescheidenheit eignet ihn ebensowenig zum Gemahl der Gräfin Clotilde, als der verwandte Charakter Wilhelm's eine Bürgschaft für die Baroneß Nathalie sein kann. Die Verherrlichung des blosen Bildungstriebs in den praktischen Lebensbeziehungen ist keinem der beiden Dichter gelungen; denn er entwickelt sich nur in dem Verhältniß zu fertigen Männern; diese aber zu schildern, war dem einen Dichter so schwer wie dem andern. Am meisten vergriffen sind die tragischen Charaktere: der Pythagoreer Emanuel, eine ätherische Natur, die nur in verklärten Empfindungen, d. h. in Illusionen lebt, und weder Fleisch noch Blut hat, und der edle Menschenfeind und Atheist Lord Horion, mit seiner

Sehnsucht nach dem Erhabenen und seiner Verachtung alles Wirklichen, mit seinem hoffnungslosen Tugendstrahlen, das auf die unzweckmäßige Beschäftigung ausläuft, sieben Bastarde eines liederlichen Fürsten zu edlen Menschen und Regenten zu erziehen, mit seiner Todteninsel und seinem Selbstmord.

Unmittelbar nach Vollendung des Hesperus schrieb Jean Paul den Siebenkäs (1794—1796), ein Werk, in welchem er seine eigene Natur am vollständigsten ausgesprochen hat, und dem an getreuer Naturbeobachtung vielleicht kein anderes gleichsteht. Wir werden durch eine Menge kleiner Züge von blendender Wahrheit überrascht; aber je bestimmter die Umrisse sind, desto greller tritt uns die Unsittlichkeit der Lebensauffassung entgegen. Siebenkäs ist ein Genie, das im Bewußtsein seiner Genialität alle Pflichten des wirklichen Lebens über den Haufen wirft. Leichtsinnig vertauscht er seinen Namen mit einem andern und macht dadurch sein Bürgerrecht in der wirklichen Welt zweifelhaft; ebenso leichtsinnig schließt er eine unpassende Ehe; mit frevelhaftem Leichtsinn spielt er mit dem Glück des Wesens, an das ihn nun die Pflicht bindet, blos um zu zeigen, daß das Genie das Vorrecht habe, den Ueberlieferungen, Sitten und Gesetzen der Gesellschaft gegenüber den Sonderling zu spielen, und als nun in Folge aller dieser Verirrungen ihm die Ehe eine unerträgliche Last geworden ist, wirft er sie ohne Bedenken ab, indem er sich für todt ausgiebt und unter einem andern Namen eine Andere heirathet, wie er es auch seiner Frau überläßt, eine andere Ehe einzugehen. Dies Verhalten, das im bürgerlichen Leben ins Zuchthaus führt, wird als das wahrhaft geniale, als das dem freien Menschen geziemende dargestellt. Bei dieser excentrischen Subjectivität des Pflichtbegriffs wird man den Haß Jean Paul's gegen die Kantische Philosophie begreifen; man wird aber auch einsehen, wie nothwendig es war, daß diese Philosophie mit unerbittlicher Strenge einem Zeitalter, das allen innern Halt verloren hatte, den kategorischen Imperativ der Pflicht einschärfte. Der Siebenkäs ist ein augenscheinliches Zeugniß für die Verwahrlosung, zu welcher endlich die Subjectivität der schönen Seelen, der hohen Menschen, der Genies u. s. w., kurz, die Losreißung von dem Boden des Gegebenen führen mußte.

Bei diesen Arbeiten hatte Jean Paul stets das Hauptwerk seines Lebens im Auge, den Titan, der die höchsten Spitzen des Ideals vergegenwärtigen sollte. Da die Methode seines Schaffens bereits vor dem Beginn desselben fertig war, so ist es hier am Ort, dieselbe näher ins Auge zu fassen.

Man wird zuweilen durch die bunte Mannigfaltigkeit seiner Figuren in Verwirrung gesetzt und glaubt ihm einen gewissen Reichthum zusprechen zu müssen. Allein dieser Reichthum ist nur auf der Oberfläche. Zwar

sind die Genrebilder, die er zur Staffage benutzt, mit außerordentlicher Virtuosität ausgeführt und verrathen ein mikroskopisch geschärftes Auge für die Außenseite des Lebens. In diesen Genrebildern ist aber keine eigentlich psychologische Entwickelung, sie sind ohne innere Geschichte und bewegen sich lediglich im Gebiet der Erscheinung. Diejenigen Charaktere dagegen, bei denen eine Analyse und Entwickelung stattfindet, sind trotz des umfassenden empirischen Materials, das in sie verwebt ist, nur abgelöste Fregmente aus des Dichters eigener Natur. Wenn in seiner Seele die idealen Typen fertig waren, so suchte er nach Modellen in der Wirklichkeit und häufte massenhafte Beobachtungen zusammen, aber es gelang ihm nur selten, sie zu einer organischen Bildung zu krystallisiren. Nun wird zwar jeder Dichter seine Gestalten durch das innere Medium seines Lebens anschauen, er wird in ihnen nur die Saiten ertönen lassen, die in seinem Innern wiederklingen, es kommt eben darauf an, daß die Harmonie seines Innern reich genug ist. Aber bei Jean Paul war der Umfang des Seelenlebens, so excentrisch es zuweilen aussah, gering und daher die Lebensformen, die er zur Gestaltung brachte, dürftig und einförmig.

In Victor und Siebenkäs hat er die Totalität seiner Natur geschildert, mit all den innern Widersprüchen, deren Auflösung er dem guten Willen des Lesers überließ. Dann veranlaßte ihn das Gefühl dieser Widersprüche, seinen eigenen Charakter in seine Grundbestandtheile aufzulösen und jedem einzelnen eine gesonderte Gestalt zu geben. Zunächst wurde er zwei äußerste Pole in seiner Natur gewahr, die ätherische ins Blaue hinaus strebende Schwärmerei einer der Welt nicht angehörigen reinen Seele und den Cynismus einer starken Natur, welche die Welt verachtet, weil sie in ihr nichts Ideales, nichts Erhabenes findet und mit ihr ein humoristisches Spiel treibt. Die erste Reihe versinnlichen uns Emanuel, der Pietist und der nachmalige Spener; der Typus der zweiten Reihe ist Schoppe, der humoristische Philosoph, der die Welt für ein Narrenhaus ansieht, weil er keinen Glauben hat, der mit dem Leben spielt, weil er keinen Inhalt darin findet, der die ideale Stimmung seines Gemüths, weil ihr in der Außenwelt nichts entspricht, in schneidende Dissonanz verkehrt, und der seinen Namen oder im Grunde seine ganze Persönlichkeit so häufig vertauscht, daß er zuletzt an seiner Identität zweifelt, daß ihm sein Ich gespenstisch gegenübertritt und daß er im Wahnsinn endet. Der ächte Humor geht aus einer freudigen Natur hervor, der die Gegenstände in übermüthigem Spiel entgegenspringen, während dieser sauersüße Humor, der nie im Stande ist, die gegenständliche Welt durch eine poetische Stimmung zu verklären, unsere Seele in die Bande des rohesten Zufalls verstrickt. — In den meisten der komischen Figuren Jean Paul's erkennt man bald einen aus dem Abstracten ins Concrete, aus dem Grenzenlosen ins Bestimmte

übersetzten Schoppe. Sie haben zwar sehr starke moralische Empfindungen, aber der Regulator dieser Empfindungen, das Gewissen, scheint ihnen verloren gegangen zu sein. Was Schoppe eigentlich ist, enthüllt uns Katzenberger. Der erhabene, die Welt vernichtende Humor des Erstern ist nichts als die Freude an der Mißgeburt und der angeborne Cynismus der Seele, den der Zweite mit so großem Behagen entwickelt.

In der Mitte zwischen diesen beiden Extremen steht das gläubige Hinausstreben in die Welt der Ideale: Gustav in der „unsichtbaren Loge," Gottwald, Albano, zuletzt in ironischer Wendung Nicolaus Markgraf. In dieser „blöden Jugendeselei" ist unser Dichter in der That zu Hause, und er hat von den stillen Träumen eines gläubigen Kindergemüths schöne und rührende Bilder dargestellt. Allein auch bei ihnen zeigt sich ein ungesunder Zug. Wer wollte nicht das Kind und den Jüngling in seiner ersten Blüthe um die reiche ideale Welt seines Innern beneiden, wenn auch das spätere Leben unbarmherzig die Illusionen zerstört. Aber Jean Paul's Helden erzeugen sich ihre Ideale auf eine künstliche, unnatürliche Weise. Albano fühlt das ästhetische Bedürfniß, einen Freund und eine Geliebte zu haben, um ihnen seine Gefühle zu schreiben, er fabricirt sich also dieselben. Gottwald verfährt auf dieselbe Weise. Im gesunden Leben geschieht es anders: man liebt, weil man einen liebenswerthen Gegenstand findet. Die gegenstandlose Liebe und Freundschaft, die beiläufig sehr charakteristisch sich durch den Grafentitel, seidene Kleider und dergleichen bestimmen läßt, ist die Frucht der Romanlectüre und sehr gefährlich für die weitere Lebensentwickelung. Daß dieses absolute Phantasieleben eine sehr böse Seite habe, davon hatte Jean Paul eine lebhafte Ahnung, und sein Roquairol ist eine glänzende, in allen Punkten treffende Satire gegen das Phantasieleben seiner eigenen Helden. Ueberhaupt darf man in den Consequenzen immer nur einen Schritt weiter gehen, um zu entdecken, daß die Gegensätze in seinen Charakteren nicht zu ernst zu nehmen sind. Weil sich der Dichter nie damit begnügt, die Gegenstände und Ereignisse ruhig darzustellen, sondern mit ihnen zugleich seine Reflexion giebt, hat fast jeder seiner Charaktere einen Doppelgänger, mit dem er verwechselt wird, der sein Schatten ist, das ironische Zerrbild seines wirklichen Inhalts.

Jean Paul's Erfindungskraft, reich in der Zusammenstellung kleiner Seelenbewegungen, ist doch zu dürftig, um eine wirkliche, in großen Zügen aufgefaßte Geschichte zu entwerfen. Wo er es versucht, aus dem innern Leben der Charaktere heraus ein Schicksal zu entwickeln, bleibt er im Fragment stecken; wo er dagegen die Geschichte nach künstlerischen Bedürfnissen construirt, spinnt sie sich zu einem sehr verwickelten Intriguenspiel aus, welches eine ungeheure Maschinerie an nichtige Zwecke ver-

schwendet und zu dem wahren Inhalt der Menschen kein Verhältniß hat. Als Zeitgenosse der Romantik strebt er nach dem Räthselhaften, Wunderbaren, Unbegreiflichen, aber als geborner Rationalist löst er es wieder ins Natürliche auf. Nichts ist abgeschmackter, als die Maschinerie im Titan und Hesperus.

Diese Zwecklosigkeit der Erfindung wird durch die sittliche Tendenz nicht gut gemacht: sie ist vorhanden, aber sie ist nicht die Seele des Ganzen. Um lebhaft zu empfinden, muß der Dichter einen Anlauf nehmen; um die Eingebungen seiner Willkür gegen jeden Widerspruch sicherzustellen, echauffirt er sich, und so thun es auch seine Helden. Es ist das die Weise der Kinder, aber bei Jean Paul geht das Kindesalter über alle Grenzen des Schicklichen hinaus. Um ein sittliches Problem so gründlich, wie es geschehen muß, zu durchdenken, wenn man überhaupt die Reflexion hineinmischen will, ist der Dichter zu unruhig und zu zerstreut; er erregt weder das Gefühl des natürlichen Lebens, welches stets so handelt, wie es handeln muß, noch eines reifen, durchdachten Princips. Seine Maximen sind nicht überzeugend für den individuellen Fall und höchst gefährlich in der Anwendung. Wenn er in jenen Jahren eine Apologie der Charlotte Corday schrieb, so wußte später bei der Ermordung Kotzebue's de Wette diese Stelle zur Vertheidigung Sand's auszubeuten, und ganz mit Recht, denn ein solches Verbrechen der Reflexion ging allerdings aus jener absoluten Subjectivität der sittlichen Empfindung hervor, welche eher danach strebte, fein zu empfinden, als recht, groß zu denken, als wahr, genial zu handeln, als pflichtmäßig. Der Cultus des Genius, an den Jean Paul in seinen Romanen so vielen Weihrauch verschwendet hat, war nicht die Religion, die unser Zeitalter erlösen konnte.

Wenn wir die grenzenlose Verkümmerung des deutschen Lebens bei Goethe auf Augenblicke, gefesselt durch den Reiz der schönen individuellen Natur, vergessen, werden wir bei Jean Paul fortwährend daran erinnert, weil die Ideale seiner Helden ganz in den Schranken der Empirie befangen sind. So schwärmt Albano für die französische Revolution und ist entschlossen, in den Reihen ihrer Krieger zu fechten, auch gegen sein eigenes Vaterland, Diese fixe Idee geht bei ihm so weit, daß er deswegen mit seiner Geliebten bricht. Nun stellt sich heraus, daß er das Höchste ist, was Jean Paul sich vorstellen konnte, ein deutscher Reichsfürst, einer von jenen verloren gegangenen Fürstensöhnen, an deren Aufsuchung und Erziehung seine Intriganten ihre besten Kräfte verschwenden, und sofort vergißt er seine Träume, heirathet eine Prinzessin und führt auf seinen Gütern eine Musterwirthschaft ein, was er als Graf von Cesara auch hätte thun können. Wie Wieland, schwebte auch Jean Paul als höchste Aufgabe vor, einen edeln Fürsten zu erziehen, wobei er ganz übersah,

daß mit einem edeln Fürsten nicht viel gewonnen ist, wenn ihm ein gesunder Staat fehlt.

Wir wenden uns nun zu seinem äußern Leben. Seine Lehrerstelle gab er 1794 auf und siedelte sich in Hof an, noch immer in dürftigen Verhältnissen. Die Reihe seiner Liebesversuche zu novellistischen Zwecken wurde zunächst an Bürgermädchen unermüdlich fortgesetzt; dazu kamen jetzt Briefe von vornehmen Frauen, Gräfinnen und Fürstinnen, die ihn als großen Mann umschwärmten: neue sehr interessante Modelle für Romanfiguren. Die Hoffnung, für den Titan geeignetes Material zu sammeln, wurde um so größer, als aus Weimar ein Brief von Charlotte von Kalb ankam, in deren leidenschaftlicher Gluth er das Urbild seiner gesuchten Titanide zu finden hoffte. Frau von Kalb war zwei Jahre älter, als der Dichter, ihr erster Liebesversuch mit Schiller war verunglückt, aber noch immer war sie eine schöne Frau, noch immer voll von hohen Empfindungen, noch immer bereit, wenn sich ein passender Ersatz fände, sich von ihrem Mann scheiden zu lassen. So kam der Dichter Juni 1796 in der Residenz der deutschen Literatur an. Er wurde auf Händen getragen, Frau von Kalb betete ihn mit Zorn an, die andern Damen wetteiferten mit ihr, und die Herren folgten. Herder und Wieland erstarben vor Entzückung. „Alle meine männlichen Bekanntschaften hier (ich wollte, nicht diese allein!) fingen sich mit den wärmsten Umarmungen an“. Nur zwei Männer hielten sich fern, Goethe und Schiller; sie empfingen ihn höflich, aber kühl; sie betrachteten ihn mit Interesse, aber auch mit Verwunderung, „wie einen Mann, der aus dem Monde gefallen sei“. Der Taumel, in den Weimar über diese neue Art von Dichtung gerieth, konnte ihnen zeigen, daß es mit der einheitlichen Bildung Weimar's doch nicht so sicher sei, und sie darauf vorbereiten, Kotzebue kurze Zeit darauf mit gleichem Enthusiasmus empfangen zu sehen. — Seit dieser Zeit war das Bündniß Jean Paul's mit den Gefühlsdichtern, mit Herder, Jacobi, Wieland, Sophie Laroche, Tiedge, Elisa von der Recke, Kosegarten u. s. w., entschieden, und ebenso die stillschweigende Opposition gegen die Goethe-Schiller-Kant'sche Schule, deren eifrigste Vertreter damals die Schlegel waren.

Nach seiner Rückreise im August 1796 besuchte ihn Frau von Krüdener. „Während sie in dem Selbstgefühl, daß sie den Berg erklommen, den kleinere Geister nicht die Kraft hätten zu ersteigen, und wo sogar der Schall ihrer Stimme ihrem Ohre nicht mehr Disharmonie sei, Jean Paul eine trunkene Freude und Rührung gab, wie er noch bei keiner Frau gehabt, weil sie sei wie keine, schien er ihr unvergeßlich mehr noch aus dem, was sie sah, aus dem, was sie fühlte, da sie ihn sah, als

aus dem, was sie las, wenn sie in seinen Werken so oft mit tiefer Rührung ihn bewundert u. s. w." (Spazier.) —

Im Juli 1797 trat ihm eine dritte Titanide entgegen, Emilie von Berlepsch, eine junge, schöne und geniale Wittwe. „Jean Paul," erzählt sein Biograph VI. S. 71, „war durch diese glühende Seele auf das heftigste entzündet, indem seine Phantasie an jeder neuen Erscheinung alle Tugenden der frühern zusammen fand. Sie traf gerade zu einer Zeit ein, als des Dichters Mutter dem Tode entgegen kränkelte. Trotzdem vermochte Emilie so viel über ihn, und der für seinen Titan aus dieser neuen Bekanntschaft ihm sich versprechende Gewinn erschien ihm so bedeutend: daß er die kranke Mutter auf mehrere Tage zu verlassen und der neuen Freundin nach Eger ins Franzensbad zu folgen wagte. Doch eben im höchsten Rausche des Genusses poetischer Gefühlsschwelgerei an der Seite dieser schönen und geistreichen Frau, die ihn übrigens mehr mit der Phantasie als dem Herzen liebte, und darum seinen Geist um so mehr gefesselt hielt, weil sie ihm von Sinnlichkeit durchaus rein erschien; — schreckte ihn plötzlich der Donnerschlag von dem unterdeß erfolgten Tod seiner Mutter auf .... in deren Nachlaß er ein Büchlein fand, in welchem sie aufgezeichnet, was sie sich in ihren Nächten durch Spinnen verdient." — Daß der Sohn diesen Umstand gern und mit Gefühl erzählte, bezeichnete seine vornehme Bekanntschaft als einen der rührendsten Züge in seinem Charakter!!

So verließ nun October 1797 Jean Paul seine Heimath und begab sich mit Emilie nach Leipzig. Hier aber fand sich seine Seele sehr verstimmt, denn während die Aristokratie auf den Knieen vor ihm gelegen, wollte sich der Bürger und Kaufmann auf gleichen Fuß mit ihm stellen. Außerdem wurde ihm das Verhältniß mit der Berlepsch unerträglich.

> Ihre Seele hing an meiner, heißer als ich an ihrer. Sie bekam über einige meiner Erklärungen Blutspeien, Ohnmachten, fürchterliche Zustände; ich erlebte Scenen, die noch keine Feder gemalt. Einmal an einem Morgen (den 13. Jänner), unter dem Machen einer Satire von Leibgeber, ging mein Inneres auseinander; ich kam Abends und sagte ihr die Ehe zu. Sie will thun, was ich will; will mir das Landgut kaufen, wo ich will, am Neckar, am Rhein, in der Schweiz, im Voigtland. So lieben und achten wird mich keine mehr, wie diese; und doch ist mein Schicksal noch nicht entschieden von — mir. —

Das Verhältniß löste sich in Freundschaft auf, Jean Paul begleitete sie noch nach Dresden im März 1798. Ein neuer Besuch in Weimar bestimmte ihn, sich im October ganz überzusiedeln. Das Bündniß mit Jacobi und Herder wurde enger; sie wollten zusammen eine Zeitschrift

herausgeben, und Herder besprach mit ihm seine Metakritik, den großen Krieg gegen die Kantische Philosophie, mit der Jean Paul schon früher kleine, unbekannt gebliebene Plänkeleien gehabt. Jean Paul selbst gab damals seine Briefe und bevorstehenden Lebenslauf heraus, in denen die Kantische Philosophie und die Schlegel'sche Aesthetik verspottet wurde. Eine Apotheose Herder's bildete den Schluß. Jean Paul gehörte also ganz zur streitenden Kirche, um so mehr, da ihm nach seiner Ansicht die Goethe-Schiller'sche Partei den Hof vertrat. „Hier ist Alles revolutionär kühn," schreibt er, „und Gattinnen gelten nichts. Wieland nimmt im Frühling seine frühere Geliebte, die Laroche, ins Haus, um aufzuleben, und die Kalb stellte seiner Frau den Nutzen vor." Das Verhältniß zur Letztern wurde wieder aufgenommen. „Herder achtet sie tief, und höher als die Berlepsch, und küßte sie sogar in Feuer neben seiner Frau." Jean Paul hatte im voraus einige Briefe an seinen Freund fertig gemacht, worin er ihm bereits seine Heirath anzeigte. Indeß trat ihm ein neues beseligendes Verhältniß entgegen mit einer Hildburghausenschen Hofdame Caroline von F., welches so weit gedieh, daß mit Einwilligung der Verwandten die Heirath förmlich beschlossen ward, und daß es ein — ganzes Jahr dauerte. Natürlich machte ihm Frau von Kalb heftige Scenen. „Die glühenden Briefe werden Dir einmal unbegreiflich machen, wie ich meine Entsagung ohne Orkane wiederholen konnte. Müßte ich ihr den Namen einer Geliebten ansagen, so thäte sich ein Fegefeuer auf." — Charlotte wollte ihn mit Gewalt heirathen, und er hatte Noth, sich ihrer zu erwehren. Es kam ihm hauptsächlich auf Studien zum Titan an; er war selbst neugierig, wen Albano eigentlich heirathen werde, ob Liane, oder Linda, oder wen sonst. Nun war Linda durch vielfältige Aeußerlichkeiten als eine Copie der Frau von Kalb bezeichnet, und wer den Ausgang dieser Figur kennt, wird zugestehen müssen, daß es damals etwas Bedenkliches hatte, die Geliebte eines Dichters zu sein. In anderer Beziehung aber möchten wir diesen Ausgang rechtfertigen. Das Bestreben, ein großes Weib zu sein, eine „Faustine" oder Titanide, und die zertrümmerte sittliche Welt prächtiger im eigenen Busen wieder aufzubauen, führt zu ähnlichen Resultaten, wie die Scene Linda's mit Roquairol.

Der erste Band des Titan erschien 1800. Er war den vier Töchtern des Herzogs von Meklenburg gewidmet, deren eine die Königin von Preußen war. Schon jetzt strebte Jean Paul, mittlerweile zum Hildburghausenschen Legationsrath erhoben, die Aristokratie in einer höhern Sphäre aufzusuchen, und so finden wir ihn im Juni 1800 in Berlin. Berlin war damals ebenso hungrig nach ungewöhnlichen Persönlichkeiten, die es anbeten könnte, als jetzt. Die Huldigungen, die Jean Paul von der Damenwelt zu Theil

wurden, übertrafen noch den Cultus von Weimar. Die Mittelpunkte der Gesellschaft bei Henriette Herz, bei Rahel Levin u. s. w. erschlossen sich ihm, aber auch die Equipagen der höchsten Aristokratie standen vor seiner Thür, und er empfing im Schlafrock die Besuche von Gräfinnen und Baronessen, die es sich zur Ehre rechneten, Haare seines Pudels auf der Brust zu tragen. Selbst die Königin Louise führte ihn in Sanssouci umher. Dem König wurde die Begeisterung zuletzt zu stark. Als sich Jean Paul um eine Präbende bewarb, wurde sie ihm nicht bewilligt, und der König äußerte: „Höre denn doch zu viel diesen Jean Paul herausstreichen. Wie will man erst von einem großen Staatsmann sprechen, oder von einem Helden? Die Damen verstehen immer das Maßhalten nicht.“ *)

Der Roman wurde in vier Bänden Ostern 1800 bis Ostern 1803 vollendet. Jean Paul hatte fast zehn Jahre daran gearbeitet, oder wenn man will, daran gelebt. Angeregt durch Jacobi's Allwill, schrieb er 1792 Studien über das verirrte Genie, über den Schwächling, der durch absichtliche Phantasieschwelgerei moralisch und physisch sich selbst übertäubt und zerstört. Roquairol war der erste Held seiner Dichtung. Als Gegensatz wurde ihm im Albano ein hoher Mensch gegenübergestellt, und der Siebenkäs oder Leibgeber-Schoppe fand sich von selbst dazu. Die Reise nach Weimar sollte die Farben geben, mit denen er seine Skizze ausfüllen wollte. Er begann die Ausarbeitung 1798, ohne das Ganze zu übersehen, ohne die Lösung der organischen Punkte gefunden zu haben. Nun blieben von den ursprünglichen Entwürfen zahlreiche Reste, die zu der spätern Entwickelung nicht stimmen wollten. Hätte er sich nicht zu sehr von den einzelnen empirischen Eindrücken in die Irre führen lassen, hätte er die ursprüngliche Tendenz festgehalten, die Verderblichkeit des subjectiven Phantasielebens (in Roquairol und Linda) nachzuweisen, so würde der Roman eine bedeutendere Stelle in unserer Entwickelung einnehmen. Freilich konnte es ihm, der selbst im Phantasieleben befangen war, nicht gegeben sein, dasselbe mit

*) Die Frauen, sagt Henriette Herz, wußten es ihm Dank, daß er sich in seinen Werken so angelegentlich mit ihnen beschäftigt, und bis in die tiefsten Falten ihres Gemüths zu dringen gesucht hatte; hauptsächlich aber dankten es ihm die vornehmen Damen, daß er sie so viel bedeutender und idealer darstellte, als sie in der That waren. Dies hatte seinen Grund darin, daß, als er zuerst Frauen der höhern Stände schilderte, er noch gar keine kannte, und einer reichen und wohlwollenden Einbildungskraft freien Spielraum ließ, diejenigen aus diesen Classen jedoch, welche er später kennen lernte, Alles anwendeten, um die ihnen schmeichelhafte Täuschung in ihm zu erhalten, und ihm möglichst ideal zu erscheinen. So hat er die Frauen der höhern Stände, so viele er deren auch später sah, eigentlich niemals kennen gelernt, ja diejenigen, deren Bekanntschaft er machte, in gewisser Beziehung immer falsch beurtheilt.

kritischem Ernst aufzulösen. Wie der Roman jetzt vor uns liegt, steht er dem „Wilhelm Meister“ zur Seite. Er zeigt einen ebenso lebhaften und allseitigen Bildungstrieb, eine ebenso unfertige geschichtliche Auffassung. Der Trotzkopf Albano fügt sich dem Gegebenen, wie der bescheidene und empfängliche Wilhelm Meister; aber die Welt, deren Gesetzen er sich fügt, ist im Grunde ebenso hohl und trostlos, als die unsichtbare Loge, die den strebsamen Kaufmanssohn empfängt.

Für seine Stellung zur Literatur wurde der Aufenthalt in Berlin sehr wichtig. Er war hingekommen als entschiedener Anhänger der Gefühlsphilosophie, als Gegner Fichte's und der Romantik. Das Athenäum hatte sich über den Mitarbeiter an der Metakritik sehr respectwidrig ausgesprochen, es hatte ihn mit Lafontaine zusammengestellt.*) Als Anhang zum ersten

---

*) Der große Haufe liebt J. Paul's Romane vielleicht nur wegen der anscheinenden Abenteuerlichkeit, während der gebildete Oekonom edle Thränen in Menge bei ihm weint und der strenge Künstler ihn als das blutrothe Himmelszeichen der vollendetsten Unpoesie der Nation und des Zeitalters haßt, kann sich der Mensch von universeller Tendenz an den grotesken Porcellanfiguren seines wie Reichstruppen zusammengetrommelten Bilderreizes ergötzen und die Willkürlichkeiten in ihm vergöttern. Ein eigenes Phänomen ist es; ein Autor, der die Anfangsgründe der Kunst nicht in der Gewalt hat, nicht ein Bonmot rein ausdrücken, nicht eine Geschichte gut erzählen kann, nur so was man gewöhnlich gut erzählen nennt, und dem man doch schon um eines solchen humoristischen Dithyrambus willen, wie der Adamsbrief des trotzigen, kernigen, prallen, herrlichen Leibgeber den Namen eines großen Dichters nicht ohne Ungerechtigkeit absprechen dürfte. Wenn seine Werke auch nicht übermäßig viel Bildung enthalten, so sind sie doch gebildet: das Ganze ist wie das Einzelne, und umgekehrt; kurz er ist fertig . . . Ueberhaupt läßt er sich fast nie herab, die Personen darzustellen, genug, daß er sie sich denkt und zuweilen eine treffende Bemerkung über sie sagt . . . Sein Schmuck besteht in bleiernen Arabesken im Nürnberger Stil. Hier ist die an Armuth grenzende Monotonie seiner Phantasie und seines Geistes am auffallendsten, aber hier ist auch seine anziehende Schwerfälligkeit zu Hause und pikante Geschmacklosigkeit, an der nur das zu tadeln ist, daß er nicht um sie zu wissen scheint. (Fr. Schlegel, 1798, S. 131.) — Nicht ohne Interesse ist ferner das Urtheil der Frau von Staël. L'esprit de J. P. ressemble souvent à celui de Montagne. Les auteurs français de l'ancien temps ont en général plus de rapport avec les Allemands que les écrivains du siècle de Louis XIV. On pourrait prier J. P. de n'être bizarre que malgré lui: tout ce qu'on dit involontairement répond toujours à la nature de quelqu'un, mais quand l'originalité naturelle est gâtée par la prétention à l'originalité, le lecteur ne jouit pas complètement même de ce qui est vrai, par le souvenir et la crainte de ce qui ne l'est pas. — Sa manière d'observer le coeur humain est pleine de finesse et de gaité, mais il ne connaît guère que le coeur humain tel qu'on peut le juger d'après

Bande des Titan ließ Jean Paul den Clavis Fichtiana seu Leibgeberiana drucken, eine Satire gegen den transscendentalen Idealismus, die wunderlich genug aussah, die auf alle Fälle dem größern Publicum noch weniger zugänglich war, als Fichte's Schriften selbst. Nun kam er in Berlin im Kreise der geistreichen Frauen mit den bedeutenden Männern, die jene Richtung vertraten, in unmittelbare Berührung. Er lernte Fichte, Schleiermacher, A. W. Schlegel, Tieck, Bernhardi ꝛc. persönlich kennen, und was das Wichtigste war, die Gegner der Romantik, Merkel an ihrer Spitze, fielen auch über ihn her. So wurde das Bündniß schnell geschlossen, Jean Paul trat als Vertheidiger der Romantik auf, las den Jacob Böhme mit Eifer, und die 1804 erschienene Vorschule der Aesthetik, eine Sammlung seiner „Regelbücher“, legt Zeugniß von dieser Wendung ab. Doch war das Bündniß nur äußerlich. Schleiermacher sowohl als Schlegel hatten eine natürliche Abneigung gegen den verwilderten Stil ihres neuen Freundes, und die Apotheose des eben verstorbenen Herder am Schluß der Vorschule stellte das etwas lau gewordene Verhältniß zu den Gefühlsphilosophen wieder her.

In der „Vorschule“ finden wir eine Reihe glänzender Bemerkungen, die gerade ihrer paradoxen Form wegen viel lebhafter in die Augen springen, als die folgerichtigen Auseinandersetzungen Schiller's und Schlegel's, daneben aber die absolute Unfähigkeit, einen logischen Faden festzuhalten, und eine ganz auffallende Unstetigkeit des Urtheils. Was er gegen die Priester der absoluten Kunst sagt, ist fein und treffend, aber in seinen eigenen Vorschlägen verfällt er in die nämlichen Fehler, die er rügt. Wo ihm der Gedanke ausgeht, muß ein Bild zu Hülfe kommen, und dieses wird in der Regel nicht zur weitern Ausführung des Gedankens, sondern um seiner selbst willen fortgesetzt. Der Dichter hat vergessen, was er eigentlich sagen wollte.

---

les petites villes d'Allemagne, et il y a souvent dans la peinture de ces moeurs quelque chose de trop innocent pour notre siècle . . . La mélancolie continuelle de son langage ébranle quelquefois jusqu'à la fatigue. Lorsque l'imagination nous balance trop long-temps dans la vague, à la fin les couleurs se confondent à nos regards, les contours s'effacent, et il ne reste de ce qu'on a lu qu'un retentissement au lieu d'un souvenir . . . La poésie de son style ressemble aux sons de l'harmonica, qui ravissent d'abord et font mal au bout de quelques instants, parceque l'exaltation qu'ils excitent n'a pas d'objet déterminé. L'on donne trop d'avantage aux caractères arides et froids quand on leur présente la sensibilité comme une maladie, tandis que c'est de toutes les facultés morales la plus énergique, puisqu'elle donne le désir et la puissance de se dévouer aux autres.

Noch wichtiger wurde der Aufenthalt in Berlin für Jean Paul durch den Abschluß seiner Liebesversuche. Er war der vornehmen Damen müde und verlobte sich im November 1800 mit Karoline Meier, einer hochgebildeten Beamtentochter; er war bereits 38 Jahre alt. Da er in Berlin keine Anstellung fand, so ging er Juni 1801 nach Meiningen, von da nach Coburg, bis er sich im Frühjahr 1803 in Baireuth ansiedelte. Die Poesie seines Lebens war vorüber. „Bisher hager, bleich und die Unruhe seiner Seele in einem hastigen Wort, in dem suchenden Auge und der unstäten Bewegung ausdrückend, von einem Fleck zum andern eilend, nirgends mit einem Entschluß und dem Gefühl des Bleibens, selbst im Gespräch nirgend verharrend, wölbte sich plötzlich seine ganze Gestalt, es füllte und bräunte sich plötzlich sein Gesicht, er bekam ein äußerst robustes Ansehen, und man konnte ihn von da an bis zu seinem Ende fast dick nennen, auf eine Weise, daß seine frühern Freunde ihn kaum wiederzuerkennen vermochten."

In den ersten Jahren seiner Ehe schrieb er die Flegeljahre (1802—1804), und trat mit ihnen in den Kreis zurück, dem er eigentlich angehörte. Der positive Inhalt des Romans enthält eine gläubige, von idealem Streben erfüllte Dichternatur, und die Satire trifft die spießbürgerliche Gesellschaft, die ihm nicht mit jenem verführerischen Schimmer entgegenkam, wie die Aristokratie. In den Flegeljahren empfinden wir durchaus Realität, was im Titan trotz der scharfen Zeichnung keineswegs der Fall ist. Gottwald, der Held des Romans, der stille, bescheidene Träumer, der sich aus seiner einsamen Klause nach der Welt sehnt, erhält durch einen wohlwollenden Sonderling Gelegenheit, in verschiedenartige Verhältnisse und mit verschiedenartigen Menschen in Verkehr zu kommen. Dieser Sonderling setzt ihn in einem Testament zum Universalerben seines großen Vermögens ein, jedoch unter solchen Bedingungen: daß er um dieses Vermögen mit den zahlreichen, habsüchtigen und listigen Verwandten kämpfen muß. Obgleich der Roman nicht vollendet ist, kann man doch voraussehen, es werde das ganze Vermögen in den Händen dieser Verwandten bleiben, und dem Dichter nur als ein Bildungscapital dienen, ohne ihm irgend eine Selbstanstrengung zu ersparen. Die träumerische Unschuld einer jugendlichen, aus der Armuth des Dorfs plötzlich in das Treiben der Welt mit ihren Luftschlössern hineintretenden Dichterseele, der auf der einen Seite ein reich meublirtes Zimmer, ein Mittagsessen bei einem begüterten Kaufmann und dergleichen wunderbare und unerhörte Erlebnisse sind, die sich aber durch ihren innern Adel kühn über diese Welt erhebt, hat an sich etwas Humoristisches, aber diesen Humor legt der Dichter diesmal nicht dem Bewußtsein des Helden unter, er läßt ihn vielmehr in seiner vollen Unschuld und stellt ihm dafür einen Zwillingsbruder

zur Seite, der wohlwollend, aber in seinen Aeußerungen mephistophelisch seine Irrfahrten ironisirt. Vult ist ein Theil von der Doppelnatur des Dichters, in dem sich aber recht lebhaft zeigt, daß Jean Paul's Humor nur ein künstlich Anerzogenes war. Er hat für den Humoristen keinen Zug, kein Ereigniß aus seinen Erlebnissen; es ist in ihm kein geschichtlicher Inhalt, er ist nur der Schatten für die ideale Empfindungswelt des Andern. Ein Abschluß fehlt auch hier, da der Dichter nach seiner alten Neigung seinem Helden wieder eine vornehme Erscheinung als Ideal entgegenhält: eine Sterngestalt, von der er wohl träumen, nach der er sich sehnen, die er aber nicht besitzen darf, da er sie wohl für sich erweichen, nicht aber überwältigen, sie nicht seiner Manneskraft unterordnen kann. Für Gottwald war wie für seinen Dichter eine Caroline Meier bestimmt. Um diese aber zu zeichnen, hatte er zu wenig Sinn für das wirklich bürgerliche Leben.

Sein späteres Leben hat für die Literaturgeschichte wenig Interesse. Seit 1809 erhielt er vom Coadjutor von Dalberg ein Jahrgehalt, er blieb der gefeierte Dichter, wurde von Briefen und Reisenden heimgesucht, und fuhr fort, an sich und Andern Experimente zu machen.

> Jeder, der ihm nahestand, konnte das eigentliche Ziel seines Strebens in nichts Anderm erblicken, als ein großer Dichter, Gelehrter und Schriftsteller zu werden, und davon waren selbst weibliche Wesen nicht ausgenommen. Wie lange glaubte seine älteste Tochter, die allerdings am längsten und am meisten mit ihm verkehrte, von sich das Nämliche, und ihre Pflicht, unverheirathet zu bleiben, um nach des Vaters Tode in seiner Weise fortzufahren! ... Da sie auf die täuschendste Weise sprach wie er, schrieb wie er, so konnte sie leicht in glücklicher Selbsttäuschung in der vollkommenen Aneignung dieser Form sich befriedigt glauben. —

Er starb 1825, nachdem er noch am Abend seines Lebens eine ziemlich leidenschaftliche Neigung zu Sophie Paulus gefaßt hatte, jenem schönen Weibe, das durch den kurzen Eheversuch mit A. W. Schlegel so unglücklich wurde.

Die Fruchtbarkeit der Romanschriftsteller war in jener Zeit noch nicht zu der Höhe gestiegen, die sie jetzt erreicht hat; es verdienen daher auch solche Leistungen Beachtung, die sich im gegenwärtigen Augenblick in der allgemeinen Fluth der Literatur verlieren würden. So sind namentlich die socialen Romane von Ernst Wagner hervorzuheben, die, gleichmäßig angeregt durch Goethe und Jean Paul, eine mittlere Richtung einschlugen und in mancher Beziehung an die gleichzeitigen Bestrebungen der Romantiker erinnerten, mit deren Coterie jedoch der Dichter in keiner Verbindung stand. Ernst Wagner, der Sohn eines meiningenschen Landgeistlichen,

geboren 1769, hatte eine praktisch juristische Laufbahn eingeschlagen, die ihn jedoch in Dürftigkeit und Mangel ließ. Jean Paul lernte ihn 1803 kennen und machte den Herzog von Meiningen auf ihn aufmerksam, der ihm 1804 eine Pension gab und ihm dadurch Muße verschaffte, sich ganz der Schriftstellerei zu widmen. Seine erste Dichtung war der Roman: Wilibald's Ansichten des Lebens (1804). Das Vorbild war Wilhelm Meister. „Im Roman", sagt der Dichter in der Vorrede, „muß das ganze Leben mit seinen innersten, tiefverborgensten Verhältnissen ausgebreitet daliegen; er soll mitten in unserm eigenen Leben ein anderes, liebliches, fabelhaftes Leben auferbauen, welches uns der Idee zuführt, ohne unsere Wirklichkeit zu vertilgen." Um nun das Bedürfniß des gewöhnlichen Publicums mit den höhern Bedürfnissen des Geistes zu verbinden, empfiehlt er weiter: „Man mache ihn ohne Bedenken auch zum Buch der Reflexion, zu einer allgemeinen Fundgrube von Ideen und Sentenzen, und gebe ihm zur Haupttendenz einen treuen Unterricht für die Menschen in der Kunst, das Leben zu idealisiren." — Ausdrücklich fügt er hinzu, daß die Charakterschilderung, im Drama die Hauptsache, für den Roman weniger nöthig sei. In diesem Sinn strotzt denn auch der Roman von Reflexionen aller Art und ist das Vorbild der modernen Novellen, in denen die Anschauung vollständig in der Betrachtung untergegangen ist. In derselben Art, wie Goethe und Jean Paul, bemüht sich Ernst Wagner, sich über das Verhältniß der bürgerlichen Gesellschaft zur vornehmen Welt ins Klare zu setzen, und auch hier sind es vorzugsweise Künstler, Musiker, Maler und Dichter, welche zwischen beiden Ständen die Brücke schlagen. Die Verhältnisse, die daraus hervorgehen, sind noch unwahrer, als im Wilhelm Meister, denn der Dichter erfindet für den Adel, den er nur aus der Phantasie kennt, Sitten und Unterhaltungen von einer übermäßigen Fratzenhaftigkeit. Auch das kindliche Gemüth wird lebhaft hervorgesucht, nur freilich bei ältern Männern und in einer Uebertreibung, die etwas Beleidigendes hat, z. B. bei der romantischen Schilderung der Weihnachtsfreuden. — Was aber das Buch wesentlich von Goethe und Jean Paul unterscheidet, ist die fieberhafte Sinnlichkeit, die durch dasselbe weht. Man höre z. B. die Schilderung der Heldin Mathilde:

> Ihre Lippen leben in jenem Lächeln, welches die Orgien der heiligsten Poesie in der jungen Brust ahnen läßt. Das ganze Bild existirt in einem Rosengewölk, in einem Aether der zartesten Liebe, der sie selbst bei den häuslichen Geschäften umfließt. Ihre Farbe ist nicht eigentlich roth, aber es schimmert ein glühendes Roth durch die reine Haut; sie gehört zu den Weibern, aus deren ganzer Form ein mildes Rosenfarb sieht; dies giebt ihnen einen ewigen Schimmer, der, besonders bei Blondinen, mit der leise-

sten Bewegung sogleich als hohe Farbe vordringt und sie den geschminkten Frauen gegenüber so sehr hebt. Das Weiß der sammtnen Haut glüht überall, und ist doch, außer den Wangen, nicht roth zu nennen — das Götterblut funkelt unter der reinsten menschlichen Blässe hervor u. s. w.

Als Gegensatz dazu betrachte man die Schilderung einer zweiten Dame, Marianne, die vor Liebesqual stirbt.

Es war ein römischer Kopf, braunlockig, mit schwarzen melancholischen Augen. Der Liebe Schwärmerei schien im Spalt ihrer Lippen zu wohnen. Ihr hoher Gang war lebhaft, der schlanke Wuchs hatte Fülle. Und wenn auch ihr Blick vom gestrigen Uebelbefinden noch matt und unsicher war, so schien doch über seine Reinheit, die, als das Herrschende, sich der ganzen Figur mittheilte, den körperlichen Leiden keine Gewalt gegeben; sie hatten nur die Farbe des Gesichts gekühlt und den Augenstrahl zum Schimmer gemildert.

Um nun weiter zu zeigen, wie der Dichter diese fieberhaften Voraussetzungen in Fluß bringt, führen wir eine Scene an, deren Anlage an den bekannten Besuch Philinens bei Wilhelm Meister erinnert, die aber zugleich den Gegensatz in der Sinnlichkeit der beiden Dichter am deutlichsten ausdrücken möchte. — Der Held liegt im Garten in einer Mondnacht im halben Schlaf.

Eine Umarmung weckte unsern Freund. Von glänzendem Weiß umflossen, schwebte eine süße weibliche Gestalt, die Arme sehnend nach ihm gewandt, hinter den Rosen hervor und schmiegte sich, wie ein Traum der Liebe, zu ihm nieder. Ihr Gewand war nur ein zarter Nebel, und glich den warmen Wogen der Mailüfte. Vor den heißen Schlägen ihres Busens war schnell aus dem seinigen das frostige Staunen geflohen. Willig in ihren Armen ruhend, fühlte er die Wange von einem leisen, zitternden Athem angehaucht, von heißen Thränen genetzt. Bald erschlossen ihre Lippen, brennend und in unaussprechlichem Geflüster, die seinigen. Trunken von Lieblichkeit, dunkelte ihm schon das Auge unter diesen feuchten Schlangenküssen. Sie entzündeten eine neu aufglühende Gluth in ihm. Sein Blick erlosch in der Fülle unbekannter Thränen, und seine ganze Seele verlor sich endlich in nie empfundenen Träumen, aus welchen ihn nur die zärtlichbittenden Klagen der verwundeten Göttin weckten, um ihn von neuem einzuwiegen. „O, ihr seligen Himmel, schonet!" schluchzte sie zuletzt gebrochen, wie im Innersten des Lebens an seligem Morde verblutend — und eben trat der sichelförmige Mond aus einer Wolke und erleuchtete die blühende Welt, als sie sich in wildem Entzücken seinen Armen entwand und mit abgewandtem Antlitz floh.

Diese erhitzte Sinnlichkeit hat einen um so krankhaftern Anstrich, da sie die eigentliche Masse des Romans ausfüllt. Die Bemühungen, die anderweitigen Verhältnisse des Lebens dichterisch zu verklären, sehen dagegen

sehr episodisch aus. Die weiblichen Gestalten, die der Dichter zeichnet und bei denen ihm in der Regel ein bestimmtes Modell aus Wilhelm Meister vorschwebt, nehmen regelmäßig unvermerkt die Physiognomie Mignon's oder Philinens an, oder vielmehr eine angstvolle Mischung aus Beiden. Nebenbei überläßt sich der Dichter nicht unbefangen dem Taumel seiner Lust, er analysirt vielmehr fortwährend und treibt mit den moralischen Gefühlen ein ebenso kunstreiches Spiel, als mit den sinnlichen Regungen. Hier erkennt man Rousseau und Jacobi heraus. Die Composition ist ohne alle Energie und führt daher zu einem empfindsamen, resignirten, nach keiner Seite hin befriedigenden Schluß.

Das Publicum nahm den Roman wegen seiner geistreichen Reflexionen und seiner warmen Schilderungen wohl auf, und er erlebte drei Auflagen. — In dem folgenden Werk: Die reisenden Maler, 1806, finden wir keinen Fortschritt. Die Tendenz, die beiden Stände gesellig zu nähern durch Vermittelung der Kunst, ist die nämliche, und die angewandten Mittel, Verkleidungen, Namensverwechselungen und dergleichen sehen raffinirter und gezwungener aus. Diesmal erstreckt sich die Emancipation bis auf die Prinzessinnen. Eine derselben hat einem Maler einen Kuß gegeben.

> Mir ist, als hätte sein ruhiger Kuß eine süße Ruhe dieses Herzens aus meinen Lippen gezogen, die ich nicht eher kannte, als in jenem Augenblick, wo sie mir geraubt ward. — Wie soll ich Dir das beschreiben, worüber erst jetzt mein ganzer Stolz sich empört! — Erst jetzt fühle ich es, daß dieser Undankbare es war, der unaufgefordert unsern Kuß zuerst endigte — wer gab ihm ein Recht über meinen Kuß? — Sanft und kalt wies er mich von seinem Herzen zurück. — Das dankende Mädchen war so ganz sein — aber aus seinen Fingerspitzen starrte meiner Brust die kalte Schicklichkeit entgegen, nur mit seinem glänzenden Auge rief er dann meine Seele wieder freundlich zu sich hinüber — und ich, ich weinte darüber, daß ich nicht Alles, was mein ist und in mir athmet, ihm zum Lohne reichen konnte u. s. w.

Uebrigens wird bei diesem Versuche, die Stände zu vermischen, in der Ehe doch immer zuletzt den Verhältnissen Rechnung getragen, die einzelnen Stände bleiben bei einander. — Jene Liebesverhältnisse haben zuweilen einen durchaus lüsternen Anstrich. Wir heben eine Scene hervor, die weniger weit geht und die insofern charakteristisch ist, als sie zwischen der sprödesten aller Jungfrauen und dem kältesten aller Männer, die in diesem Roman vorkommen, stattfindet. — Sie haben eben in Erinnerungen an ihre Kindheit geschwelgt.

> „Guter August!“ seufzte die schöne Jungfrau. Sie standen am Scheideweg, um die Uebrigen zu erwarten, und hatten sich im Kosen, ohne zu wissen wie, sanft und innig umschlungen, ihr ängstlich emporwallender Busen wärmte sein Herz, und unter seiner Hand zitterten die hohen Pulse des

ihrigen, kindlichrein schmiegten sie sich an einander, seligverborgen unter dem Schleier der düfteschweren Finsterniß. — „Guter, lieber Knabe! (jammerte das wunderbare Weib) Warum bist du mir denn entflohen, und kehrst nimmer zurück zu mir – zu deiner— „Gespielin!“ wollte sie sagen; aber süßspielend sogen schon seine Lippen den melodischen Hauch der Gespielin aus ihrem sehnsuchtheißen Munde. Nie gefühlte Schauder durchzitterten jetzt im langen schlürfenden Kusse die Brust dieses wilden Kindes. „Ich bitte dich um Gottes willen, August, laß mich aus deinen Armen fort, wenn du nicht willst, daß ich in diesem Augenblicke sterbe!“ rief sie und empfing ihn doch mit einer Kraft und Jugendfülle, wovor auch ein Stärkerer als er erbeben mußte. — Indessen ermannte er sich und ließ die Geängstete.

Und dann die Moral:

O, so laßt doch die Geschlechter küssen! Wer weiß, wie schnell uns die Zeit von diesem kurzen Leben ohne Gruß und Kuß scheiden läßt!

Wir haben diese Stellen aus zwei Gründen hervorgehoben, einmal um an dem Beispiel eines wohlgesinnten Dichters zu zeigen, daß man unrecht thut, die sinnliche Poesie jener Zeit stets mit dem Namen der Lucinde in Verbindung zu bringen, sodann um auf den ungeheuern Abstand zwischen solchen Schilderungen und den Schilderungen bei Goethe aufmerksam zu machen. Goethe wagt sich an die bedenklichsten Stoffe, allein er behandelt sie stets edel und vornehm, und zwar liegt das vorzugsweise darin, daß die Sinnlichkeit bei ihm stets ein Organ des Geistes und Gemüths bleibt, während sie hier in losgebundener Freiheit sich bewegt. Darum ist Goethe anmuthig selbst in der Leidenschaft; die andern Dichter dagegen verlieren mit der Ruhe des Gemüths auch das Maß der Schönheit.

Was „die reisenden Maler“ betrifft, so verfolgen sie daneben noch eine andere Tendenz. Es war gewissermaßen eine Monomanie Wagner's, mit Beihülfe der deutschen Fürsten eine Kunstanstalt zu gründen, aus der eine neue Blüthe der Kunst hervorgehen sollte. Zur Empfehlung dieser Idee sollte der vorliegende Roman dienen. Einmal wandte sich deshalb Wagner auch an den Philosophen Fichte, mit einer so inbrünstigen, flehenden Leidenschaftlichkeit, daß dieser Mann, dem die Kunst ziemlich fern lag, bestürzt wurde und alle möglichen Hebel in Bewegung zu setzen versprach. Ueberhaupt zeigt sich in den Briefen an Fichte und Jean Paul eine Krankhaftigkeit, die wir wenigstens in dem Grade aus seinen Romanen nicht herauslesen würden. — Der Versuch, einen phantastischen romantischen Rahmen für das Gemälde zu finden, ist eben nur ganz äußerlich geblieben; man verliert die Zigeunerbande, mit der er eröffnet wird, bald aus den Augen, und auch die zuweilen recht ansprechenden landschaftlichen Schilderungen nehmen keinen großen Raum ein.

Auf die beiden folgenden Romane: Die Reisen aus der Fremde in die Heimath, 1808, und Isidora, 1812, gehen wir nicht weiter ein, weil sie in der Art nichts Neues gaben und künstlerisch betrachtet ohne erheblichen Werth sind. Ernst Wagner starb 1812, nachdem er Jahre lang an einer unheilbaren Krankheit gelitten.

Wir wenden uns nun zu Goethe zurück, um seine Thätigkeit in dieser Richtung der Literatur abzuschließen, obgleich sie über den Zeitraum, den wir uns für dieses Kapitel gesteckt hatten, hinausgeht: nämlich zu den Wahlverwandtschaften (1809): einem von den wenigen Werken, die in raschem Fluß geschrieben wurden, da bei den meisten Dichtungen Goethe's Anlage und Ausführung zu weit auseinander lag.

Die Wahlverwandtschaften sind eines der kunstvollsten Werke, welche die deutsche Poesie hervorgebracht hat. Eine Fülle der zierlichsten Gedanken, zum Theil unter muthwilligen Verkleidungen; die farbenreichsten Bilder in einem engen, aber schönen Rahmen anmuthig gruppirt; und indem der Dichter in diesem Spiel unser Gemüth nur auf der Oberfläche zu berühren scheint, wird unser Inneres umstrickt, ja wie von einer magischen Kraft befangen.

Goethe hat ein wunderbares Auge für die feinsten Züge der gegenständlichen Welt und ein Gemüth, das in schnellen und schönen Schwingungen augenblicklich den Ton, der ihm entgegenklingt, zu einer ahnungsvollen Harmonie erweitert; aber es fehlt ihm die Entschlossenheit, die unaufgelösten und unentwickelten Tonfolgen der Natur zu einem überwältigenden Schluß zu verketten. Mit feinem Spürsinn versteht er Verhältnisse einzuleiten, Zustände auseinanderzusetzen, Probleme zu stellen, Wünsche und Hoffnungen zu erregen; aber sein Geist hat nicht die Freiheit, die zerstreuten Funken zu einem elektrischen Schlage zu sammeln, der uns läutert, indem er uns zu vernichten scheint. Nirgends springt dies Mißverhältniß so in die Augen, als in den Wahlverwandtschaften, wo die beiden Theile durch einen sehr auffallenden Strich von einander getrennt sind. Die Anlage des ersten Theils können wir nie genug bewundern. Die Kunst, mit welcher der Dichter die sinnliche Natur, in der sich die Geschichte bewegen soll, vor unsern Augen entstehen läßt, so daß wir sie erleben; mit der er das Gespinnst der unfertigen Zustände, die uns ein Unheil ahnen lassen, anscheinend in den heitersten Farben entwickelt; mit der er endlich Betrachtungen aus dem Gebiet der Natur so in die Begebenheit zu verweben weiß, daß sie der Stimmung den idealen Ausdruck geben: — diese Kunst hat in der deutschen Poesie nicht ihres Gleichen. Und dabei der bescheidene Gebrauch der Farben und Striche, da man doch überall merkt, daß dem Dichter ein unendlicher Reichthum zu Gebote stünde, die weise Fügung alles Einzelnen, so daß der unmittelbarste Ausdruck der

Stimmung als das Ergebniß der feinsten künstlerischen Berechnung erscheint! — So geht es fort bis zu der Katastrophe, die Eduard aus dem Schloß vertreibt. Dann aber verliert die Dichtung plötzlich allen Halt: die innere und die äußere Welt, die sich bisher so innig verschlungen hatten, fallen auseinander. Eine Reihe fremder Figuren und Ereignisse drängen sich hervor, die Handlung scheint stille zu stehen und müßigen Episoden Platz zu machen. Um die Spannung nicht ganz erlahmen zu lassen und die Entwickelung des Hauptcharakters fortzuführen, wendet der Dichter ein sehr bedenkliches Mittel an. Er schreibt uns die angeblichen Tagebuchblätter Ottiliens ab, durch die sich ein „rother Faden" ziehen soll, ein Hinweis auf den Fortgang ihrer Empfindungen; allein er versäumt es, uns diesen Faden zu zeigen. In jenen Reflexionen fehlt nicht nur die folgerichtige Bewegung, sondern die meisten von ihnen sind von der Art, daß ein junges Mädchen von der Anlage Ottiliens sie gar nicht hätte anstellen können. Sie enthalten nicht unmittelbare Regungen der Seele, sondern Maximen über das menschliche Leben, und setzen eine feine, eindringende, scharfe und kalte Beobachtung der Wirklichkeit, ja eine Reife des Geistes voraus, welche nur das höhere Alter giebt. Sie stehen mit den bunten Geschichten, die uns daneben erzählt werden, in gar keinem, oder, was noch schlimmer ist, in einem äußerlichen, künstlichen Zusammenhang: man durchschaut in vielen Fällen, wie die einzelne Geschichte nur um der Reflexion willen eingefügt ist. — Unerwartet und plötzlich knüpft der Dichter den abgerissenen Faden wieder an, und nun erfolgt die Katastrophe mit einer jähen, erschreckenden Gewaltsamkeit. Die Entschlüsse, durch welche sich die Betheiligten aus ihrer angstvollen Verwickelung befreien, sind so unbegreiflicher Natur, daß nur eine sorgfältige Vorbereitung sie uns hätte motiviren können. Aber die Weisheit der Tagebuchblätter oder der geselligen Unterhaltungen hat nicht den geringsten Bezug zu dieser neuen Wendung der Dinge, und wir bleiben in einer Verwirrung, die uns um so mehr peinigt, da wir einen tragischen Eindruck empfangen sollen, ohne das innere Gefühl der Nothwendigkeit.

Den Werther hat der Dichter selbst erlebt; das Problem der Wahlverwandtschaften hat er sich ausgeklügelt. Im Werther verfolgen wir die Leidenschaft Schritt für Schritt, und empfinden den Ausgang als nothwendig. In den Wahlverwandtschaften merken wir, daß der Dichter selbst, wo es darauf ankommt, eine entscheidende Wendung zu nehmen, rathlos ist, und daß er darum die Entscheidung so weit als möglich hinausschiebt. In dem Problem, wie er es gestellt, ist kein bestimmter Ausgang vorgezeichnet, und er verfällt auf den allersonderbarsten.

Werther und Lotte erscheinen als Kinder der Natur, von denen wenigstens der eine sich daran gewöhnt hat, seinem Herzen in allen Dingen unbedingte Folge zu geben. Ihre Verhältnisse sind sehr einfach: zwar

nicht gesund, aber unverkünstelt. Daß die Liebe einem unbändigen Gemüth, wenn sie zum erwünschten Ziele nicht führt, den Untergang bereitet, mag in unserer Zeit, wo man sich zu bedingen und zu fügen weiß, selten sein, aber es ist nicht gegen die Natur. Im Kreise der guten Gesellschaft dagegen, die auch in ihren Leidenschaften, auch wo sie der Leidenschaft über den Verstand Raum zu geben entschlossen ist, sich an bestimmte Formen bindet, erscheinen gewaltsame Entschlüsse stets als Rohheit. Menschen, die weder recht zu genießen, noch recht zu entbehren verstehn, sind ohne Schicksal, und weil der Dichter dies fühlte, suchte er die fehlende innere Nothwendigkeit durch eine äußere, durch das Gesetz der chemischen Verwandtschaft zu beschönigen: einen Naturfatalismus, der mit seiner vornehmen Symbolik eigentlich doch nur ein inhaltloses Spiel ist.

Auf jeden Leser wird Eduard einen unbefriedigenden Eindruck machen, den Eindruck einer unfertigen Natur, in welcher fliegende Hitze die Stelle der Kraft vertritt. Dieser Eindruck ist ein so auffallender, daß man nicht anders glauben kann, als der Dichter habe ihn beabsichtigt. Nun erfahren wir aber aus einem Brief an Reinhard (21. Februar 1810), daß Goethe diesen Charakter besonders liebte, weil er ihm das rücksichtslose Gefühl vertrat, und wenn wir ihn nun, betroffen, noch einmal ins Auge fassen, so empfinden wir, daß er in der That die meiste Natur enthält, und daß in seinem gewaltthätigen Bestreben immer noch mehr Sinn ist, als in den weisen Plänen Charlottens und des Hauptmanns. Aber das Unglück ist sein Stand. Wir werden stets daran erinnert, daß er ein Edelmann ist, und wenn wir ihm bei der Gewaltsamkeit seiner Leidenschaft selbst ein Verbrechen poetisch verzeihen würden, so kann sich diese Verzeihung auf die Verletzung des natürlichen Anstandes nicht ausdehnen. Eduard ist seiner tollen Neigung so widerstandlos hingegeben, daß er einigemale aufhört, ein Gentleman zu sein.

Charlotte soll die vollendete Bildung des Gemüths ausdrücken, die ihrerseits den Wünschen des Herzens entsagt, und daher auch auf der andern Seite Entsagung zu fordern das Recht hat. Allein ihr unverschuldetes Leiden würde rührender sein, wenn die Entsagung sie mehr kostete. Alle Achtung vor ihrer Tugend, es fehlt ihr vor allen Dingen an Temperament. Wie können wir ihr unser Mitgefühl schenken, da die Verletzungen, die sie erleidet, nicht innerlich bluten? Der Dichter hat wahrscheinlich geglaubt, sie reiner und idealer darzustellen, wenn er trotz aller Kränkungen in ihr kein Gefühl von Haß weder gegen Eduard noch gegen Ottilie aufkommen ließ. Aber es wäre mehr Adel in ihr, wenn sie mehr die Fähigkeit des Hasses hätte. Es wird in ihr weiter nichts gestört, als das Bedürfniß des Anstandes und der Schicklichkeit. Sie liebt Eduard

nicht, wenigstens nicht so weit, um durch seine Untreue innerlich verletzt zu werden; sie liebt einen Andern, sie empfindet ihre Ehe als eine unsittliche und doch sucht sie dieselbe um des Anstandes willen aufrecht zu halten. Das mag im wirklichen Leben sehr achtungswerth sein, in der Poesie erregt es kein Interesse. Wo die Religion oder die Sitte die Lösung der Ehe verbietet, reibt sich Nothwendigkeit an Nothwendigkeit; wo sie aber so leicht gemacht wird, wie hier, da treten Erwägungen untergeordneter Art ein, Erwägungen, die ganz und gar in das Gebiet der Prosa gehören.

Es ist sonderbar, daß Goethe in diesem Roman die Heiligkeit der Ehe zu vertreten glaubte. „Ich war, schreibt er an Zelter 5, S. 380, bemüht, die wahre Katharsis so rein und vollkommen als möglich abzuschließen. . . Das sechste Gebot, welches schon in der Wüste Jehovah so nöthig schien, daß er es mit eigenen Fingern in Granittafeln einschnitt, wird in unsern löschpapierenen Katechismen immerfort aufrechtzuhalten nöthig sein.“ — Eine seltsame Täuschung! Was von Eduard oder den leichtsinnigen Weltleuten gegen die Ehe gefrevelt wird, ist kaum so schlimm, als die Altklugheit, mit der Charlotte und ihr Freund, der Mittler, für die Ehe in Schranken treten. Man male sich die Scene aus, in der Eduard und Charlotte unter dem Anschein der reinsten Legitimität einen geistigen Ehebruch begehen, der an dem Kinde auf eine so seltsame Weise ans Tageslicht kommt. Die Ausführung ist meisterhaft, sie zeigt uns das Unerhörteste in lebendigster Gegenwart, aber sieht man die Scene näher an, so ist sie abscheulich, ja entsetzlich; und wenn man sie als wirklich denkt, so hätten sie in den beiden Betheiligten eine Mischung von Schauder und Ekel zurücklassen müssen, der die Fortdauer der Ehe unmöglich gemacht hätte. Aber bei Charlotte finden wir von diesem Gefühle keine Spur; sie denkt nur an das Schickliche und Zweckmäßige der Folge, nicht an das Unsittliche der Thatsache selbst. — Die Wahlverwandtschaften sind ein gefährliches Buch, nicht weil bedenkliche und anstößige Dinge drin vorkommen, sondern weil es eine Folge sittlicher Acte wie einen Naturproceß behandelt.*) Und die Kunst hat nur darin ihr Dasein, die Naturfolge in den Kreis der Ideen zu erheben.

An Ottilie hat der Dichter alle ideale Farbe verschwendet, die

*) Es ist ein grenzenloses Verdienst unsers alten Kant um die Welt und ich darf auch sagen um mich, daß er in seiner Kritik der Urtheilskraft Kunst und Natur nebeneinanderstellt, und beiden das Recht zugesteht, aus großen Principien zwecklos zu handeln. So hatte mich Spinoza früher schon in dem Haß gegen die absurden Endursachen beglaubigt. Natur und Kunst sind zu groß, um auf Zwecke auszugehn, und haben's auch nicht nöthig, denn Bezüge giebt es überall, und Bezüge sind das Leben. (Goethe an Zelter, 5, S. 340.)

ihm überhaupt zu Gebote stand. Die Erinnerung an Mignon liegt sehr nahe; allein der Vergleich dürfte wohl zu Gunsten der letztern ausfallen. Mignon ist eine durchaus poetische Erscheinung, weil sie eben nur Erscheinung ist, deren räthselhafte Widersprüche uns ahnungsvoll berühren, ohne daß wir genöthigt wären, über ihr Wesen nachzudenken; sie greift niemals handelnd in die sittliche Welt ein, sie liebt und leidet still und heimlich. Ottilie dagegen betheiligt sich sehr ernst an dem sittlichen Conflict, ja in ihr soll sowohl die Schuld als die Reinigung den idealsten Ausdruck finden. Nun fehlt uns für dies seltsame Wesen das Maß des Lebens. Der Dichter hat sich bemüht, eine Reihe einzelner, höchst anmuthiger Züge zusammenzusuchen, die Keiner so gut zu finden verstand, weil sich Keinem die Natur in solcher Fülle zu Füßen geworfen hatte; aber diese Einzelheiten geben uns über ihr wirkliches Leben ebenso wenig Aufschluß, als die greisenhaften Reflexionen ihrer Tageblätter. Wenn sie in dem Verhältniß zu Eduard eine Schuld gegen Charlotte, ihre mütterliche Freundin, begeht, so würden wir uns mit dieser Schuld leicht versöhnen, wenn die Leidenschaft gewaltiger und ergreifender geschildert wäre. Aber nicht eine Spur von jenem hinreißenden Zauber, den Goethe so wohl auszuüben verstand, dem wir selbst in den kurzen Scenen der Leidenschaft bei Mignon begegnen, treffen wir in diesem seltsam verschlossenen Wesen an.

Die Leidenschaft erscheint nicht als der überwältigende Ausdruck der eigensten Natur, sondern als etwas Fremdes, das über den Menschen kommt, als der Einfluß physikalischer Gesetze: das zeigt u. a. der seltsame Einfall, in den Nerven Ottiliens die Beziehung metallischer Kräfte wahrzunehmen. Schon ihre ursprünglichen Zustände sind der Gegenstand eines physiologischen Studiums, und die weitere Entwickelung derselben nach der Katastrophe, die durch das Gefühl von der Unlösbarkeit des Conflicts herbeigeführt wird, ist so räthselhaft, und wird dabei so ausführlich geschildert, daß wir in Verwirrung gerathen. Und doch giebt uns der Dichter ihren Charakter für ein Ideal aus, und stellt an uns die Anforderung, wir sollen ihn als nothwendig empfinden; ja vollständig rathlos stehen wir da, als Ottilie durch ihre seltsame Buße sich wirklich in eine Heilige verwandelt, als ihre Gebeine Wunder thun.

Durch die Neigung, auf die letzten Gründe der Erscheinung einzugehen, die Thatsachen nur als Gegenstand der Analyse aufzufassen, ließ sich die Kunst verleiten, nach Art des Anatomen, nicht selten auf eine recht widerliche Weise, die innern Organe der Seele bloßzulegen. In dem praktischen Leben war keine feste und bestimmte Gestalt der Ideen vorhanden, der Dichter mußte sich überall bemühen, auf die letzten Gründe zurückzugehen. Aus diesem Zersetzungsproceß entspringt jene sogenannte Objecti-

vität, die alles Urtheil aufhebt.*) Irgendwo müßte uns doch der Dichter eine Spur seiner eigenen sittlichen Weltanschauung zeigen; aber in den Wahlverwandtschaften verlieren wir uns ganz in die Thatsachen. Wie man das Leben zubringt, erscheint ziemlich gleichgültig; in seiner Tiefe ist nichts als Bitterkeit, der Schaum auf der Oberfläche spielt in ziemlich lustigen Farben. Das Reich des Zufalls ist allwaltend; Andeutungen und Vorzeichen umstricken das Leben, aber man beachtet sie nicht, und wo man sie einmal festhält, erweisen sie sich als trügerisch. In diesem finstern Spiel des Schicksals scheint sich als die leitende Lebensmaxime der Ausruf Charlottens festzustellen: „Es sind gewisse Dinge, die sich das Schicksal hartnäckig vornimmt. Vergebens, daß Vernunft und Tugend, Pflicht und alles Heilige sich ihm in den Weg stellen: es soll etwas geschehen, was ihm recht ist, was uns nicht recht scheint, und so geht es zuletzt durch, wir mögen uns geberden wie wir wollen.“ — Eine greisenhafte Lebensanschauung! am niederschlagendsten für junge, unverletzte Gemüther, die des Lebens noch froh und in den Zufälligkeiten und Gebrechen desselben noch nicht befangen sind.

Gewiß wäre es eine unbillige Zumuthung an den Dichter, er solle durch jedes seiner Werke die Gesammtbildung des Zeitalters durchschimmern lassen. Allein wo sich des gesammten Volks ein großes Leiden und damit eine große Idee bemächtigt, und wo es dem Dichter sichtlich darum zu thun ist, die Lebensatmosphäre seiner Zeit anschaulich zu machen, wo er mit einer gewissen vornehmen Sicherheit nicht nur über den einzelnen Fall, sondern über die demselben zu Grunde liegenden Maximen reflectirt, da wird man von ihm verlangen dürfen, sein Bild solle nicht in dem Aether der stofflosen Dichtung schweben, sondern auf dem festen Boden der Wirk-

---

*) Dieses liebliche Wesen, schreibt Reinhard (16. Febr. 1810) mit Goethe's Billigung, steht unter einer Art Naturnothwendigkeit, die von ihr auf alle ihre Umgebungen ausgeht, durch Anziehen und Zurückstoßen. Sie existirt so zu sagen in einem beständigen Zustand der Magnetisation. Weder in ihrem Wirken noch in ihrem Leiden ist volles, helles Bewußtsein; sie handelt und empfindet, sie lebt und stirbt so und nicht anders, weil sie nicht anders kann . . . Sie haben vollkommen Recht, daß das Gedichtete sein Recht behaupte wie das Geschehene, um so mehr, wenn das Gedichtete so tief aus der Natur gegriffen ist, daß es sogleich lebendig in die Reihe des Geschehenen eintritt. Spiritualistisch freilich sind Ihre Charaktere und Ereignisse nicht, und für Jacobi werden sie ein Aergerniß sein, so wie für Schelling eine himmlische Erscheinung. Indessen wenn wir jemals zu einer tiefern Kenntniß der Geheimnisse unserer Natur gelangen, so daß wir im Stande sind, uns davon Rechenschaft abzulegen, so ist es möglich, daß Ihr Buch alsdann als eine wunderbare Anticipation von Wahrheiten dastehe, von denen wir jetzt nur eine dunkle Ahnung haben. —

lichkeit aufgerichtet sein. In dieser Beziehung stehen die Wahlverwandtschaften in einem sehr nachtheiligen Verhältniß zum Wilhelm Meister. Der letztere Roman schildert die sittliche Atmosphäre Deutschlands am Ende des vorigen Jahrhunderts auf das getreuste. Der deutsche Geist hatte sich von den nationalen Ueberlieferungen losgerissen, die Religion hatte aufgehört der Kern eines wirklichen Organismus zu sein, der Staat und Alles was damit zusammenhing, war in Verachtung; die Lebenskunst ging nur auf das Privatleben; man strebte nach universeller Bildung und einer günstigen, heitern und gesicherten Existenz in den Privatverhältnissen, wobei freilich der Staat als Polizeianstalt unentbehrlich war. Wer sich der Religion hingab, that es auf ästhetisch-pietistische Weise, wie die schöne Seele. Eine Gemeinschaft der Kirche gab es so wenig, wie eine Gemeinschaft des Staats; das öffentliche Unglück suchte man so leicht als möglich zu ertragen, oder man fühlte es vielmehr gar nicht, sofern es nicht störend in die bequeme Behaglichkeit des Privatlebens eingriff. — Nun war aber in den 13 Jahren, die dazwischen liegen (1796—1809), ein großer Umschwung eingetreten, ein furchtbares Unglück, eine entsetzliche Schmach hatte sich über Deutschland ausgebreitet und das Gefühl derselben zitterte in jedem Herzen nach. — Von diesem Gefühl ist in den Wahlverwandtschaften keine Spur. Die Atmosphäre ist noch ganz die alte, sämmtliche Personen jagen mit ängstlicher Hast dem individuellen Glücke nach, ohne irgend eine Ahnung, daß sie Glieder eines größern Ganzen sind. Als Eduard in seiner Verzweiflung an einem Kriege theilnimmt, um entweder zu sterben oder sich das Recht zu erkaufen, seiner ungezügelten Leidenschaft nachzugehn, ist es ein beliebiger Krieg ohne weitern Inhalt. Er macht es wie die Hofleute unter Ludwig XIV., die, wenn sie einmal der Jagd und der Liebe müde waren, nach Flandern gingen, um sich auf eine neue Art zu amusiren. — Wo das Mißgeschick Deutschlands in sein individuelles Gefühl eingriff, erhob sich Goethe zu einer schönen und edlen Wärme. Wo er über Einzelheiten der öffentlichen Verhältnisse zu reflectiren Gelegenheit fand, war er stets geistvoll und bedeutend. Aber seine persönliche Abneigung, irgend einen tragischen Eindruck mächtiger auf sich wirken zu lassen, isolirte sein Herz von dem öffentlichen Unglück, und er sah mit einer Ergebung, die an Gleichgültigkeit grenzte, dem Einsturz aller Formen zu, die er eigentlich niemals lebendig empfunden hatte. Nirgends tritt uns diese Trennung von dem allgemeinen Leben so traurig vor die Augen, als in den Wahlverwandtschaften; und wenn Heinrich Leo in seiner Universalgeschichte V, S. 492 behauptet: „in der Hauptsache steht Alles genau und in demselben Verhältnisse, wie unter Tiberius in Rom; denn für alle Verwickelungen des Lebens giebt es nur den Tod oder die Resignation altkluger Verständigkeit;" — so sind das zwar harte Worte, aber sie

sind wahr: nur hat Leo Unrecht, dem ganzen Zeitalter diese Schuld aufzubürden. — Man mißverstehe uns nicht so, als ob wir nur eine Lücke in dem Gemälde fänden, es ist vielmehr der innerste Lebenskern aller Charaktere von diesem Gift ästhetischer Selbstsucht angefressen. Goethe sagt selber, daß ein Charakter sich im Strom der Welt bilde, d. h. in der Theilnahme und Hingebung an das allgemeine Leben. Die Charaktere in den Wahlverwandtschaften haben diese Bildung nie durchgemacht; und daher kommt es, daß sie in ihrer Leidenschaft wie in ihrer Entsagung gleich kraftlos sind, daß jedes Lebensmotiv, welches nicht etwa aus einem Naturproceß hervorgeht, in Reflexionen zerbröckelt. Daher kommt es, daß zum Schluß mit der Religion ein fast freventliches Spiel getrieben wird. Die Buße Ottiliens, ihr Tod, die Wunder, die ihre Gebeine thun, die Flittern, mit denen man sie ausputzt, das alles hat einen ganz katholischen Anstrich, wenn auch die Kirche gegen eine solche Kanonisation des Individuellsten und Subjectivsten einen lebhaften Protest erheben würde. — Es war der ästhetischen Bildung, die auf die griechische Weltanschauung begründet war, in ihrem einseitigen Streben nicht gelungen, der Sittlichkeit ein neues, haltbares Princip zu finden; und darum mußte sie untergehen, um viel unschönern, aber tiefer in das Leben eingreifenden Bildungsformen Platz zu machen, wie ja auch das jugendlich heitere Götterleben in der Griechenwelt untergehen mußte, um den finstern, aber lebenskräftigen Gebilden des absoluten Staats und der absoluten Religion freien Spielraum zu gewähren.

Wir wenden uns jetzt zu dem größten Kunstwerk, welches wir Goethe verdanken, zu dem Roman seines Lebens. Ueber die schöne Bezeichnung: Dichtung und Wahrheit, wird man wohl nicht mehr stutzig sein.

Die Nation hat sich daran gewöhnt, Goethe's Leben als die Hauptsache, seine Werke nur als Erläuterungen desselben anzusehen. Sie steht zu ihrem Lieblingsdichter in einem eigenthümlichen Verhältniß. Nie ist ein Dichter so vielseitig und so warm geliebt worden, nie ist die Hingebung der Nation so wenig erwiedert. Goethe war wie ein Gott, dessen Handeln sich dem sterblichen Maß entzieht. Er gab dem Volk Gesetze über Sitte, Denken und Empfinden, aber er nahm keine zurück: was er that, war wohlgethan. Er schuf sich sein Leben wie ein Kunstwerk, die Wirklichkeit mußte ihm dienen, ein selbstständiges Recht gestand er ihr nicht zu. Wer irgend einmal mit ihm in Berührung gekommen, hat diesen Augenblick als das Heiligthum seines Lebens gehegt. Er wußte sich jeden Menschen auf seine Weise zu idealisiren, und Jeder fühlte sich gehoben in diesem Bilde; aber dann schaltete er auch mit künstlerischer Souverainetät mit der Persönlichkeit; und wo ihm eine Seite ihres Wesens aufging, die zu seinem Ideal nicht paßte, stieß er sie hart und fremd von sich. Er

hat Andern viel Schmerzen bereitet, ohne es selber zu empfinden, denn sie waren für ihn nur in jenem Bilde da, wie eine vorübergehende Dichtergestalt, deren man nicht mehr gedenkt, wenn sie ihren Platz ausgefüllt hat. Aber so groß war die dämonische Macht seines Wesens, daß so Mancher die Erregung eines Augenblicks nicht für zu theuer erkauft hielt, auch wenn er seine ganze Seele dafür hingab.*)

Diese dämonische Gewalt seines Wesens hat der Dichter mit einem gewissen Schmerz empfunden. Gehen wir der Reihe nach seine Dichtungen durch, so finden wir überall liebenswürdige, jedem Gefühl zugängliche und daher bestimmbare Menschen, denen Alles in Liebe entgegenfliegt, denen aber im entscheidenden Augenblick durch irgend einen äußern Umstand, durch den Rath eines Freundes, oder auch durch die bloße Reflexion, der Lebensnerv ihrer Beziehungen abgeschnitten wird, so daß sie entweder das Schicksal geliebter Wesen oder das eigene Schicksal untergraben. Von jener Seite sind Weislingen, Clavigo, Fernando und Faust, von dieser Werther, Egmont und Tasso reuige Selbstbekenntnisse.

Man muß aber sehr behutsam zu Werke gehen, wenn man aus seinen poetischen Gestalten einen Rückschluß auf den Charakter des Dichters macht. In Goethe's Natur lagen zwei ganz verschiedene Momente; einerseits Fülle des Gemüths, schnelle Hingabe und leichte Erregbarkeit der Phantasie: auf der andern ein klarer, ruhiger und geordneter Verstand, der energisch genug war, im entscheidenden Augenblick über das Gefühl Herr zu werden und den Willen zu bestimmen. Nun hat er in jedem seiner größern Werke diese Seiten seines Charakters an zwei verschiedene Personen vertheilt: so Werther und Albert, Clavigo und Carlos, Faust und Mephistopheles-Wagner, Tasso und Antonio, Egmont und Oranien, Meister und Werner-Jarno, Eduard und der Hauptmann

*) Als Goethe in Dichtung und Wahrheit den Begriff des Dämonischen auseinandersetzt, fügt er hinzu (22, S. 401—402): „Am furchtbarsten erscheint es, wenn es in irgend einem Menschen überwiegend hervortritt... Es sind nicht immer die vorzüglichsten Menschen, weder an Geist noch an Talenten, selten durch Herzensgüte sich empfehlend; aber eine ungeheure Kraft geht von ihnen aus, und sie üben eine unglaubliche Gewalt über alle Geschöpfe, ja sogar über die Elemente, und wer kann sagen, wie weit sich eine solche Wirkung erstrecken wird? Alle vereinten sittlichen Kräfte vermögen nichts gegen sie; vergebens, daß der hellere Theil der Menschen sie als Betrogene oder als Betrüger verdächtig machen will, die Masse wird von ihnen angezogen. Selten oder nie finden sich Gleichzeitige ihres Gleichen, und sie sind durch nichts zu überwinden als durch das Universum selbst, mit dem sie den Kampf begonnen; und aus solchen Bemerkungen mag wohl jener sonderbare, aber ungeheure Spruch entstanden sein: Nemo contra deum nisi deus ipse.“ —

u. s. w. Ueberall auf der einen Seite das excentrische Gefühl, auf der andern der nüchterne Verstand. Indem diese beiden entgegengesetzten Eigenschaften, die durch ihre harmonische Vereinigung in Goethe's Leben eine so bezaubernde Erscheinung hervorriefen, in dem Gedicht sich trennten, wurden die poetischen Charaktere sehr benachtheiligt, denn sie erschienen theilweise als unfertig. Goethe bemerkt einmal von Tasso und Antonio, daß diese beiden Männer sich darum feindlich gegenüberstehen, weil die Natur in ihnen zwei Eigenschaften, die eigentlich zusammengehörten, getrennt hat. In der Wirklichkeit war das nicht der Fall: Goethe war sowohl Tasso als Antonio, sowohl Clavigo als Carlos, sowohl Faust als Mephistopheles. Clavigo und die Andern erscheinen als Schwächlinge, einem kalten, überlegenen Willen unterworfen, und Antonio, Carlos, Mephistopheles u. s. w. stehen dem Leben blos kritisch gegenüber, sie behandeln die Leidenschaft gewissermaßen pathologisch, sie haben also an dem Höchsten des Lebens keinen Theil. In dem Dichter selbst ergänzten und berichtigten sich die Gegensätze zu einer harmonischen Erscheinung, und weil er sich selbst nicht als ein Schwächling erschien, konnte er unerträglich gewordene Verhältnisse, denen jene feig entflohen, mit einer gewissen Würde lösen. — Freilich begegnet uns zuweilen diese Trennung der Charaktermomente auch in seinem Leben. Zuweilen war er zuerst nur der leidenschaftlich erregte Gefühlsschwärmer, dann der kalt reflectirende Verstandesmensch, wie man das in den verschiedenen Liebesverhältnissen in Dichtung und Wahrheit auch wohl herausfühlt. Aber es war eben nur zuweilen der Fall.

Indem wir nun diesen schönen Roman mit jener innern persönlichen Theilnahme an dem Schicksal des Helden anschauen, die bei einer reinen Kunstform nie ausbleibt, drängt sich uns die Frage auf: ist Goethe glücklich gewesen?

Die Frage ist im Allgemeinen müßig, weil unter Glück Jedermann etwas Anders versteht; wir dürfen sie aber hier nicht zurückweisen, weil man uns Goethe's Leben und Dichtung als ein Ideal darzustellen pflegt, dem wir nachstreben sollen, wenn wir es auch nie erreichen.

Wenn derjenige glücklich zu nennen ist, dem das Leben und seine Genüsse in reichster Fülle zuströmen, der ihnen Gesundheit, Lebensmuth, Geist und Gemüth entgegenbringt, um sie aufs kräftigste in sich aufzunehmen, so werden wir wenige Sterbliche finden, deren Glück dem Glück Goethe's an die Seite zu stellen wäre. Wollen wir ferner denjenigen glücklich nennen, dem das Leiden dieser Erde soweit erspart ist, als es Sterblichen überhaupt erspart werden kann, so erscheint Goethe auch in dieser Beziehung beneidenswerth, denn er hatte die große Gabe, Alles, was ihn schmerzte, störte und verwirrte, augenblicklich abzuschütteln: un-

befriedigte Leidenschaft, Scham, Reue u. s. w. Das Verhältniß, das ihm lästig wurde, warf er von sich und augenblicklich war es in seinem Gedächtniß ausgelöscht. Mit Wärme kam er den tausend Herzen, die sich feurig an ihn drängten, entgegen und dichtete sich aus ihnen das Bild, dessen seine Stimmung bedurfte; hatte er es ausgekostet, so zog er sich fremd zurück, und kein bitterer Nachklang blieb in seiner Seele. Wenn Resignation, auf diese Weise verstanden, die höchste Weisheit ist, so war Goethe der weiseste aller Sterblichen.

Nun dürfte dieses Glück aber nicht das höchste sein, nicht einmal das höchste, das dem Dichter selbst vorschwebte. Das höchste Glück, das wir uns vorstellen, besteht in der Folgerichtigkeit des gesammten Lebens, welche von einem positiven Inhalt desselben, von einem Glauben, wenn wir uns so ausdrücken wollen, nicht zu trennen ist; es besteht in dem Gefühl, das Höchste, was die Natur gewollt hat, vollständig geleistet zu haben. Die wahre Uebereinstimmung des Menschen mit sich selbst geht nur aus der Uebereinstimmung mit der sittlichen Substanz hervor, der er angehört.

Wer in der einzelnen Erregung das Glück sucht, wird dem Zufall unterthan. Niemand wird ohne Rührung im Tasso, diesem seltsamen Gedicht ohne Tendenz und ohne Schluß, die tiefempfundene Schilderung der dämonischen Macht lesen, die das viele Gute dieser Erde, das bestimmt war, sich zu treffen, auseinanderzieht:

> Es reißt sich los, was erst sich uns ergab,
> Wir lassen los, was wir begierig faßten,
> Es giebt ein Glück, allein wir kennen's nicht,
> Wir kennen's wohl, und wissen's nicht zu schätzen.

Die Tugend, die diesen Schmerzen entflieht, die „Geduld", ist aber kaum das Ziel, nach dem ein kräftiger Mensch hinstreben möchte.

„Wen Gott lieb hat," sagt der Dichter sehr schön im Götz, „dem giebt er ein gutes Weib." Diese Gunst haben die Götter ihrem Liebling versagt, weil er sie verscherzte. Wie reizend und lebensvoll die Novellen sind, in denen der Dichter seine Liebe zu Friederike, zu Lotte, zu Lili ꝛc. schildert, es fehlt ihnen der Schluß, gerade wie seinen größern Dichtungen. Goethe hatte kein Bündniß mit dem Teufel geschlossen und doch handelte er wie Faust: seiner reich empfindenden Natur fehlte die Schnellkraft des Entschlusses. Nun hat man uns einzureden versucht, im Faust hätten wir das Bild des Genius überhaupt, der sich niemals an ein endliches Gefühl wegwerfen dürfe, um seiner hohen Bestimmung entgegenzustreben. Die Geschichte spricht nicht für diesen Grundsatz: bei den wahrhaft schöpferischen Naturen stimmt in der Regel ihre sittliche Hal-

tung mit ihrer Größe überein. Schiller war gewiß nicht in dem Sinne glücklich zu nennen, als sein Freund, es fehlte ihm die Gesundheit und Fülle des Lebens. Aber sein Leben fand den richtigen Wendepunkt. Nach einer wilden, unglücklichen und unstäten Jugend gab ihm Gott ein gutes Weib, die seine Stellung zum Leben versöhnte und ihm den sittlichen Halt verlieh. Es ist nicht nöthig, auf das Unrecht zu weisen, das Friederike, Lotte, Lili u. s. w. widerfuhr; sie haben sich zu trösten gewußt, und der Gedanke, von einem Dichter geliebt zu sein, ist ihnen sogar schmeichelhaft gewesen. Die Hauptsache ist die Sünde gegen sich selbst Wir finden Bd. 22, S. 316 ein schmerzlich freches Wort, als er seine Verlobung mit Lili schildert: „Es war ein seltsamer Beschluß des hohen über uns Waltenden, daß ich in dem Verlauf meines wundersamen Lebensganges doch auch erfahren sollte, wie es einem Bräutigam zu Muthe sei. Ich darf wohl sagen. daß es für einen gesitteten Mann die angenehmste aller Erinnerungen sei . . ." — Und nun beschreibt er ernsthaft, wie dies Verhältniß ihn aus dem Spiel des Lebens in den Ernst desselben einführte, aber freilich nur um gleich darauf zu schließen: „Es ist schon längst mit Grund und Bedeutung ausgesprochen, auf dem Gipfel der Zustände hält man sich nicht lange." Also „die Größe seiner Bestimmung" treibt ihn fort, er reißt sich los mit schwerem Herzen, indem er in die Worte Egmont's ausbricht: „Wie von unsichtbaren Geistern gepeitscht, gehen die Sonnenpferde der Zeit mit unsers Schicksals leichtem Wagen durch 2c." Er kommt nach Weimar, die edelsten Frauen huldigen ihm, es bildet sich das Verhältniß zu Frau von Stein, dessen verbotene Frucht er mit vollem Gefühl des Glücks genießt, da man sich in seinen Umgebungen vor den verbotenen Früchten überhaupt nicht scheute. Aber ein geheimes Unbehagen treibt ihn nach Italien. Zurückgekehrt, begegnet ihm die kleine niedliche Christiane Vulpius, deren Gefälligkeit ihm Kuß und Umarmung nicht versagt. Der jetzt vierzigjährige Mann nimmt sie zu sich, die Gesellschaft entfernt sich von ihm, Frau von Stein bricht leidenschaftlich aus. Er macht sie darauf aufmerksam, daß er ihr schon längst den Genuß des starken Kaffees abgerathen habe, da dieser hypochondrische Grillen erzeuge. Wieder geht eine Reihe von Jahren vorüber, die Mutter seines Sohnes ist alt und häßlich geworden, aber sie vertheidigt ihn tapfer gegen die Franzosen, und der 57 jährige Mann heirathet seine dem Trunk ergebene Haushälterin. Poetische Schmetterlinge, Bettinen 2c. umschwärmten ihn jetzt wie früher, inzwischen wurde er 74 Jahre alt, und den Greis erfaßte eine Leidenschaft, deren Stärke Alles überbot, was er in seiner Jugend gefühlt, und deren erschütternden Nachklang wir noch in der Trilogie der Leidenschaft vernehmen. Das zweite Buch von Dichtung und Wahrheit hat das Motto: „Was man in der Jugend wünscht,

das hat man im Alter in Fülle." Man sieht, daß der Spruch zwei Seiten hat.

Nächst der Liebe gehört zum größten Glück der Menschen der gleichstrebende Freundeskreis, in dessen Vertrauen man ruhen kann. Auch darin war seine Jugend reich begabt. Lavater, Merk, Lenz, Stolberg, Jacobi, Herder 2c., es war eine reiche Auswahl, und die gegenseitige Liebesgluth war groß und schön; aber sie hatten sich in einander getäuscht. In seinen spätern Briefen spricht sich Goethe über alle diese Männer mit einer fast erschreckenden Bitterkeit aus: sie entsprachen dem idealen Bild seiner Phantasie nicht mehr, und er warf sie zu den Todten.

Nun war die Jugend vorüber, wo man die Herzen gegen einander aufschließt, wo man mit einander lebt; es kam die Zeit der Freundschaft, wo man mit einander arbeitet. Auch hier war sein Leben noch reich genug: Wolf, Voß, Meyer, Humboldt, Schelling, Schlegel u. s. w. Aber der Dichter stand seinen Freunden nicht ganz unbefangen gegenüber. Ihre Kritik galt ihm nicht selten als Maßstab ihrer Freundschaft und ihres Werths. Nur das Verhältniß zu Schiller hob sich aus diesen Beziehungen zu der reinsten Höhe des Ideals empor, und auch hier können wir uns zuweilen des Gedankens nicht erwehren, daß Goethe in seinem großen Freunde weniger den wirklichen Menschen, als das ideale Bild desselben liebte. — Nach Schiller's Tode ist Goethe sehr vereinsamt. Noch immer strömte die Jugend ihm zu, aber es bildete sich kein einziges bleibendes Verhältniß: Zelter war nur der Uebergang zu Riemer und Eckermann.

Betrachten wir nun sein Verhältniß zu dem öffentlichen Leben. Auch er hat in seiner Jugend die pietistische Selbstquälerei, welche das ganze Geschlecht heimsuchte, durchgemacht, er hat sie in der herrlichen Dichtung des Werther abgelagert. Aber vergleichen wir das, was er uns von seiner Jugend berichtet, mit den vorher angezogenen Biographien, so erscheinen uns die sittlichen Verhältnisse, aus denen er hervorging, als höchst gesund und glücklich. Daß er sie verließ, um an den Hof von Weimar zu gehen, wird ihm Keiner zum Vorwurf machen, denn eine schöne Zukunft nicht blos in der äußern Stellung, sondern auch in der Liebe und in dem Vertrauen edler Menschen winkte ihm entgegen. Ob es aber für ihn ein Glück war, möchte man bezweifeln. Für seine Dichtung gewiß nicht, denn er wurde in der vollsten Entwickelung seiner Kraft unterbrochen und in Geschäfte und Zerstreuungen verstrickt, die ihn der Ausbildung seines Talents entfremdeten. Wäre Goethe nicht nach Weimar gegangen, so hätte er uns den Tasso gewiß nicht, vielleicht auch nicht den Wilhelm Meister geschenkt, dafür aber wohl eine Dichtung, die, aus dem innern Kern des deutschen Lebens geschöpft, nicht blos die gute Gesellschaft, sondern das Volk im Großen und Ganzen begeistert haben würde.

— Aber auch das Kunstwerk seines Lebens ist durch diese Uebersiedelung kaum gefördert worden. Goethe hätte in engern, beschränktern Verhältnissen gelebt, aber in Verhältnissen, die mit sich übereinstimmten. In Weimar lebte er in einem höchst unwahren Maskenspiel, das seinen Blick für die großen Weltbegebenheiten umhüllte und ihm einen kleinlichen, unsichern Maßstab gab. Gewiß kann ein weimarischer Minister in seiner Art ebensoviel Gutes wirken, als der Minister eines großen Staats, für die Ideale eines Dichters aber ist eine solche Stellung niederschlagend. Ein Geheimerrath, dessen Hauptaufgabe darin besteht, ein Liebhabertheater zu dirigiren, und ein Minister, der zugleich Theaterdirector ist, weil man ihm doch etwas zu thun geben will: nach unserer Ansicht wäre selbst die Stellung eines Frankfurter Rathsherrn eine gesundere gewesen.

Aus dem Druck dieser kleinen Verhältnisse entfloh er nach Italien. Die Beschäftigungen, zu denen er dort vorzugsweise angeregt wurde, die bildende Kunst und die Naturwissenschaft, blieben für ihn doch immer nur dilettantisch, und die Unseligkeit des Dilettantismus hat Keiner so glänzend schön geschildert, als er selber. Das künstlerische Heidenthum, das er sich in Italien aneignete, entfremdete ihn dem Urquell seiner Poesie, dem deutschen Leben, noch mehr, und so können wir auch diese schönen Jahre nur als Episode seines Lebens betrachten, die für das Gesammtkunstwerk ohne Frucht vorüberging.

Es folgten die revolutionären Gährungen, und hier wird wohl Niemand Anstand nehmen, Goethe's Stellung aufrichtig zu beklagen. Daß er sich von den Illusionen seiner Zeitgenossen nicht täuschen ließ, daß ihm in der Revolution von vornherein der Dämon der Zerstörung entgegentrat, macht seinem Scharfblick Ehre; aber es zeigt zugleich, wie matt und kraftlos seine Ideale waren. Denn er trat der Revolution nicht mit einem positiven Glauben entgegen, sondern im Grunde war der Inhalt der Ideen, von denen sie ausging, auch der seinige; er glaubte nur nicht an die Kraft dieser Ideen. Es ging ihm mit der Campagne in Frankreich und der Mainzer Belagerung, die er mitmachte, wie mit den Frankfurter Processen, die er bei seinem Großvater, dem Schöffen, studirte: er sah nur kleinliche Misère, die nicht des Aufhebens werth war, nur unterwühlte Fundamente, ohne Hoffnung eines Neubaus. Als nun der Rückschlag eintrat, als die deutsche Gesinnung erwachte und sich gegen die Fremdherrschaft erhob, ging es ihm noch schlimmer. Er hatte allen Glauben verloren, und selbst sein Freund der Herzog durfte von ihm sagen: laßt ihn, er ist alt geworden. Die berühmte Unterredung mit Napoleon, für den er auch wieder die Hoffeste dirigiren mußte, macht einen höchst peinlichen Eindruck. So objectiv sich darüber zu freuen, daß der Erzfeind seines Volks ihn mit: Voilà un homme! anredet, das ist doch nur der-

jenige im Stande, der sich von dem Boden seiner natürlichen Voraussetzungen völlig losgerissen hat. Das Leben in Weimar und Jena hatte ihn an einen kleinen Blick gewöhnt. Wenn Napoleon ihm das Theater nicht störte, seine Kunstsammlungen nicht auf die Straße warf und seinen Herzog nicht in die Verbannung schickte, so war ihm das Uebrige ziemlich gleichgültig. Ein Tadel ist darüber unstatthaft; man kann sich das Verhältniß erklären, denn stofflos zu schwärmen, war Goethe's Sache nicht, und für die Unabhängigkeit Deutschlands etwas zu thun, war ihm unmöglich. Aber wohl haben wir das Recht, uns selber zu beklagen, daß unser größter Dichter das Schicksal hatte, in den Zeiten der Noth unserm Feinde so klein gegenüberzustehen. Es war die tragische Ironie in Goethe's Schicksal. Zum Größten und Erhabensten hatte ihm die Natur Kraft und Stimmung gegeben, aber sein Muth wurde in einem kleinen, wenn auch glänzenden Käfig gelähmt. Wie schöne Lieder er auch in diesem Käfig gesungen, das Gefühl wird doch aus seinem Leben wie aus seiner Dichtung uns lebendig, daß auch unsere Kunst sich erst dann wahrhaft erheben wird, wenn unser Leben sich erhebt.

Deutschlands nachfolgende Erhebung hatte zu der classischen Periode seiner Dichtung nicht die geringste Beziehung. Was konnten die Haugwitz, die Schulenburg, die Lombhard von dem hohen Gefühl der Nationalität verstehen! Aufgewachsen in der gemeinsten Nützlichkeitsphilosophie, mit ihrer ganzen Thätigkeit auf die frivolsten Zwecke gerichtet, was konnte ihnen Deutschland anders sein, als eine geographische Fiction! Aber daß ein Dichter, der sein Lebenlang dem Cultus des Schönen und Edlen gehuldigt hatte, ebenso frivol dachte als sie, daß er den Freiheitsdrang seiner Nation wohl gar unbequem fand, weil er sich in ungeberdigen Formen Luft machte, das ist doch ein Zug aus seiner Geschichte, wie er sich nicht leicht in der eines andern Volks wieder finden wird. Wenn Goethe in einzelnen Fällen für die augenblicklichen Regungen des Freiheitsgefühls Interesse und Verständniß zeigte, so war das weiter nichts, als jene ästhetische Empfänglichkeit, die unter andern auch durch geschichtliche Ereignisse berührt wird; nirgend hat dieses Interesse ihn so tief ergriffen, daß es die Totalität seines Geistes in Anspruch nahm und einen Wendepunkt in seiner Entwickelung bildete. Er ließ die Ereignisse an sich vorübergleiten und verfolgte sie mit verständigem Blick, sein Herz haben sie nicht erfüllt.

Es ist ein ebenso nothwendiges als undankbares Geschäft, in der schönsten Erscheinung des deutschen Lebens die Schattenseiten aufzusuchen: undankbar, denn das Gefühl des Edlen will sich unbedingt hingeben, will sein Entzücken und seine Begeisterung nicht durch Nebengedanken stören lassen; nothwendig, denn es giebt keine Sünde im öffentlichen Leben und in der Kunst, die man in Deutschland nicht versucht hätte durch Goethe's

Beispiel zu rechtfertigen. Wer die Literatur als eine spielende Nebenbeschäftigung betrachtet, die mit dem wirklichen Leben nichts zu thun habe, wird den Eifer müßig finden, mit dem man ihren sittlichen Kern losschält; anders, wer in ihr das Symptom von der Gesundheit oder Krankheit der Wirklichkeit erkennt. Um das Recht zu haben, gegen die Verirrungen der neuesten Literatur zu Felde zu ziehen, muß man sie in ihrer ersten Quelle aufsuchen. Noch steht der Genius, der in Goethe seinen höchsten Ausdruck gefunden, unserm Leben in zu feindlicher Nähe, als daß wir uns ihm unbefangen hingeben dürften. Wenn wir unsicher sind in unserm Fühlen, sind wir es auch im Handeln; wenn wir im Spiel vom Schicksal, vom Charakter keine Einheit verlangen, wenn wir uns auf der Bühne jede Weise des Handelns gefallen lassen, sobald sie nur einen geistreichen Anstrich hat, so haben wir auch in der Wirklichkeit nicht die Aussicht, etwas Anderes zu erreichen, als ein geniales Quodlibet; wir werden reich sein in der Auffindung höherer Gesichtspunkte, bis wir nicht mehr im Stande sind, Schwarz von Weiß zu unterscheiden. Wir müssen endlich einsehen, daß die heidnische Vergötterung des individuellen Lebens nichts Anderes ist, als ein vergeistigter Epikureismus. Die öffentlichen Angelegenheiten sind der Prüfstein für den Werth der Menschen: unausgesetzte Selbstanschauung führt zur Unwahrheit. So lange uns jene Ideale beherrschen, die einseitige Sehnsucht, schön zu leben, und uns höchstens durch Resignation mit der Tragik der Verhältnisse abzufinden, so lange bleibt Deutschland als Ganzes eine unproductive Nation, die keiner Elasticität, keines historischen Aufschwunges fähig ist.

Nun ist es aber leicht, in diesem gerechten und nothwendigen Kampf, der, wie jeder Kampf, einseitig sein muß, die Gesammtheit der dichterischen Erscheinung aus den Augen zu verlieren. Es ist das ein Fehler, in den sämmtliche Gegner Goethe's verfallen sind und verfallen mußten, denn man kann nicht in demselben Augenblick angreifen und verehren; wenigstens aber hat man die Verpflichtung, die Sünde, die in jeder endlichen Thätigkeit liegt, nach Kräften wieder gut zu machen. Es bedarf nur einer oberflächlichen Andeutung, um daran zu erinnern, daß Goethe trotz all seiner Schwächen der größte Dichter der Nation war, und daß wir ihm unendlich mehr verdanken, als irgend einem der andern großen Männer, an deren Namen sich die Wiedergeburt Deutschlands anknüpft. Wir verdanken ihm zunächst den Adel unserer Sprache, die er in einer ähnlichen Art neu geschaffen hat, wie Luther. Sie hat durch ihn eine Bildsamkeit, Anmuth und melodische Fülle erlangt, welche den höchsten Aufgaben der Poesie gewachsen ist, und zugleich eine Klarheit und Bestimmtheit, welche den schwierigsten Aufgaben der Wissenschaft genügt. Es giebt keine Gattung des Stils, für

die sich nicht in Goethe's Schriften das höchste Vorbild fände, ein Vorbild, das noch in keiner Weise wieder erreicht ist.

Die Sprache ist nicht ein blos äußeres Gewand, das man einem beliebigen Inhalt überwerfen könnte, sie ist der zur Erscheinung gekommene Ausdruck des Innern. Goethe's Dichtungen enthalten zugleich den tiefsten, wahrsten und überzeugendsten Ausdruck der Empfindung. Goethe ist der reinste Dichter der Natur. Ihre Geheimnisse sind sein Eigenthum, soweit sie sich in das Maß der Schönheit fügen, denn nichts Unschönes durfte sich hinter dem Schleier der Dichtung „aus Morgenduft gewebt und Sonnenklarheit" verstecken. Große Leidenschaften hat er weder gekannt, noch dargestellt; aber die feinsten Regungen des Herzens quellen unter den zarten Händen seiner Poesie empor und werden dem blödesten Auge offenbar. Wer mit den Worten keinen Mißbrauch treibt, wer unter Gemüth nicht die zudringlich krankhafte Selbstanschauung, sondern jenen leisen Wellenschlag des Herzens versteht, der aus der innersten Tiefe erregt wird, den wird es nicht befremden, daß wir Goethe den größten Dichter des Gemüths nennen.

Was Goethe geschrieben hat, hat er auch gelebt. Es ist in seinen Schriften, wenn man einige symbolische Spielereien der letzten Jahre ausnimmt, nichts Aeußerliches und Gemachtes. Seine Werke in ihren einzelnen Bestandtheilen betrachtet sind reine Naturproducte, und zwar Naturproducte eines Geistes höherer Ordnung. Die Kritik trifft nur die Zusammenstellung dieser Bestandtheile. Aber Eins, was der Dichter sich selbst gegeben hat, muß sie noch hervorheben, die durch ernstes, fortgesetztes Studium erworbene Meisterschaft der Technik, die es dem Dichter möglich machte, jeden, auch den fremdartigsten Gegenstand mit sinnlicher Klarheit der Einbildungskraft vorzuführen. Man mag mit ihm rechten, daß er sich in der Wahl dieser Gegenstände theils durch die Strömungen der Zeit, theils durch den Augenblick bestimmen ließ, daß er die Heiligthümer seines Volks verließ, um sich erst zu den Griechen, dann in den Orient zu flüchten; aber er hatte uns bereits im Götz und in den Jugendgedichten so viel ächt deutsches Leben mitgetheilt, wie kein anderer seiner Zeitgenossen, und er hat doch im Grunde auch die griechische Kunst zur Verherrlichung seines Volks angewendet. Sein Ideal war freilich nicht das Volksthümliche, sondern das allgemein Menschliche, das sich in der Iphigenie, in Alexis und andern Gedichten in göttergleicher Gestaltung offenbart, aber in diese ideale Welt hat er auch das deutsche Leben eingeführt; und wer Hermann und Dorothee seinem Volk geschenkt hat, darf auch wohl einmal seinen Neigungen nachgehen und sich in die Grübeleien Tasso's und der Natürlichen Tochter vertiefen.

Goethe ist ferner, wenn wir Shakspeare ausnehmen, in der Weltliteratur derjenige Dichter, der den sichersten und reichsten gesunden Men-

schenverstand entwickelt. Mit diesem Ausdruck ist ein verhängnißvoller Mißbrauch getrieben. Indem man darunter jene nüchterne Altklugheit verstand, die ein paar auswendig gelernte Sätze beständig wiederholt, fing man an, den Verstand überhaupt zu verachten, und machte die Verworrenheit zu einem Kennzeichen des Genies. Gesunder Menschenverstand ist aber nichts Anderes, als die Gesundheit des geistigen Auges, er ist wie die Inspiration eine Gabe, die man nicht durch Reflexion erwirbt, die man von der Natur empfangen muß. Die Kritik hat nichts zu thun, als seine Verfinsterung zu hindern. Freilich muß man hinzusetzen, daß er noch nicht das Höchste der Intelligenz ist, denn er zeigt, wie auch das sinnliche Auge, nur Einzelnes und Endliches.

Wir haben Goethe den höchsten Verstand zugeschrieben, den man in der deutschen Literatur findet, wir meinten aber damit nicht die höchste Weisheit. Hier kommen wir an den Kern alles poetischen Schaffens, an die Religion: aber wir meinen damit nur die innere Religion, die jeder Einzelne für sich selbst haben muß, abgesehen von seiner kirchlichen Stellung. Goethe hat uns über seine religiöse Entwickelung in Dichtung und Wahrheit die lehrreichsten Aufschlüsse gegeben. (Bd. 20, Seite 30 — 31. S. 47. Bd. 20, Seite 146—147. S. 157. Bd. 22, S. 51. S. 76—78. S. 215. S. 219.) Schon in seiner Kindheit machten ihn schreckliche Unglücksfälle, die vor seinen Augen der Menschheit widerfuhren, in seinem Glauben an die Vorsehung irre; er tröstete sich schon in jenen frühern Jahren mit der Vorstellung einer waltenden Naturgottheit, der er symbolische Opfer anzündete. Von gemüthlicher Seite hielt er an der Bibel fest und war gegen jeden Spott geschützt. Er grübelte wohl auch nach Art der Sectirer über den Sinn derselben, aber ohne jene Angst, die uns bei den vorher angeführten Glaubensphilosophen so widerwärtig berührt. Er dichtete sich einen Gott aus, wie ihn der Dämon seines Herzens ihm eingab; wir haben dies seltsame „dämonische Wesen" schon kennen gelernt. Endlich fand er einen Halt in Spinoza.

Nachdem ich mich in aller Welt um ein Bildungsmittel meines wunderlichen Wesens vergebens umgesehen hatte, gerieth ich endlich an die Ethik dieses Mannes. Was ich mir aus dem Werke mag herausgelesen, was ich in dasselbe mag hineingelesen haben, davon wußte ich keine Rechenschaft zu geben, genug ich fand hier eine Beruhigung meiner Leidenschaften, es schien sich mir eine große und freie Aussicht über die sinnliche und sittliche Welt aufzuthun. Was mich aber besonders an ihn fesselte, war die grenzenlose Uneigennützigkeit, die aus jedem Satze hervorleuchtete. Jenes wunderliche Wort: W e r G o t t r e c h t l i e b t, m u ß n i c h t v e r l a n g e n, d a ß G o t t i h n w i e d e r l i e b e, mit allen den Vordersätzen, worauf es ruht, mit allen den Folgen, die daraus entspringen, erfüllte mein ganzes Nachdenken. Uneigennützig zu sein in Allem, am uneigennützigsten in Liebe und Freund-

schaft, war meine höchste Lust, meine Maxime, meine Ausübung, so daß jenes freche spätere Wort: Wenn ich dich liebe, was gehts dich an? mir recht aus dem Herzen gesprochen ist.

Hier war der Punkt, wo zwischen den bisherigen Freunden Lavater, Jacobi, Claudius, Stolberg u. s. w. der Bruch erfolgen mußte. Goethe war mit ihnen vom gleichen Standpunkt ausgegangen, die Gluth und Innigkeit seines Gefühls und das Streben nach einem Ideal hatten ihn mit derselben Sehnsucht nach einer Religion erfüllt, und um sich zu ihr zu erheben, hatte er ähnliche labyrinthische Irrgänge betreten, wie jene Apostel des souveränen Gefühls; aber der Grund der Gesinnungen war ein verschiedener. Goethe faßte die Macht, Herrlichkeit und Schönheit der Natur, deren Grundaccord er in seiner eigenen Seele wiederfand, mit den Sinnen und mit dem Herzen auf; sie in ihrer Reinheit zu empfangen, war die Sehnsucht seines Herzens, ihr unbedingt und gläubig sich hinzugeben, das Ideal seiner Poesie. Für Jacobi und seine Freunde dagegen war das einzige wirklich Existirende, an das sie glaubten, die Fülle ihrer eigenen Empfindung. Dieser mußte die Welt sich fügen, nach dieser wurde das Christenthum gemodelt, während Goethe's Aufgabe zu sein schien, den Ungestüm des Herzens zu demüthigen, ihn dem Gesetz der Wirklichkeit zu unterwerfen.

Unser physisches sowohl als geselliges Leben, Sitten, Gewohnheiten, Weltklugheit, Philosophie, Religion, ja so manches zufällige Ereigniß, alles ruft uns zu: daß wir entsagen sollen. So manches was uns innerlich eigenst angehört, sollen wir nicht nach außen hervorbilden; was wir von außen zu Ergänzung unsers Wesens bedürfen, wird uns entzogen, dagegen aber so vieles aufgedrungen, das uns so fremd als lästig ist. Man beraubt uns des mühsam Erworbenen, des freundlich Gestatteten, und ehe wir hierüber recht ins Klare sind, finden wir uns genöthigt, unsere Persönlichkeit erst stückweis und dann völlig aufzugeben. Diese schwere Aufgabe zu lösen, hat die Natur den Menschen mit reichlicher Kraft, Thätigkeit und Zähigkeit ausgestattet. Besonders aber kommt ihm der Leichtsinn zu Hülfe, der ihm unzerstörlich verliehen ist. Hiedurch wird er fähig, dem Einzelnen in jedem Augenblick zu entsagen, wenn er nur im nächsten Moment nach etwas Neuem greifen darf; und so stellen wir uns unbewußt unser ganzes Leben wieder her. Wir setzen eine Leidenschaft an die Stelle der andern; Beschäftigungen, Neigungen, Liebhabereien, Steckenpferde, alles probiren wir durch, um zuletzt auszurufen, daß alles eitel sei. Nur wenige Menschen giebt es, die solche unerträgliche Empfindung vorausahnen, und um allen partiellen Resignationen auszuweichen, sich ein für allemal im Ganzen resigniren. Diese überzeugen sich von dem Ewigen, Nothwendigen, Gesetzlichen, und suchen sich solche Begriffe zu bilden, welche unverwüstlich sind, ja durch die

Betrachtung des Vergänglichen nicht aufgehoben, sondern vielmehr bestätigt werden. Weil aber hierin wirklich etwas Uebermenschliches liegt, so werden solche Personen gewöhnlich für Unmenschen gehalten, für gott- und weltlose; ja man weiß nicht, was man ihnen alles für Hörner und Klauen andichten soll. —

Nun wird längere Zeit von Seiten der Glaubensphilosophen der Versuch gemacht, den spinozistischen Dichter zum Christenthum, das heißt zu ihrer Gefühlsanbetung zu bekehren. Der fortwährend erneuerte Versuch führt zu immer größerer Entfremdung, endlich zu einem entschiedenen Haß. Goethe hatte die innere Unwahrheit des Gefühls erkannt, das auf sich selber ruhen will, und seiner Seele, der die Wahrheit über Alles ging, erregte es nun Abscheu. Aus Italien, wo ihm die heidnische Welt zu sinnlicher Gegenwart wurde, kehrte er mit einem „wahrhaft Julianischen" Haß gegen das Christenthum, d. h. gegen die pietistische Verkümmerung des Protestantismus zurück. Die eben aufblühende Naturphilosophie, in welcher die mathematischen Formen des Spinoza sich mit tausendfachen Farben füllten, fand an ihm einen begeisterten und gelehrigen Schüler.

Es kommt uns hier weniger auf den speculativen Inhalt des Spinozismus an, als auf seinen Einfluß auf das Gemüth, auf den Glauben, auf die Poesie. Die Resignation, die sich liebevoll der Welt anschmiegt, hat einen schönen und frommen Klang, der uns namentlich in einem weiblichen Gemüth unendlich rührt und anzieht, und bei dem wir vergessen, daß in dem Geist noch eine andere Kraft liegt, als die Hingebung der Natur.

Allein diese Resignation ist in der That nicht die höchste Weisheit des Lebens. Es drängt sich zunächst die Frage auf: warum soll eigentlich ein gesunder Mensch mit hellem Kopf und kräftigem Willen entsagen? warum soll er nicht lieber mit kühnem Entschluß das, was der Geist ihm zeigt, zu erwerben suchen? Vor absurden Wünschen wird ihn die bessere Einsicht bewahren, denn nach dem Monde zu greifen, fällt nur dem Kinde ein, das von dem Raum noch keinen Begriff hat. Bedenklich ist es vor allen Dingen, wenn von dem höchsten Genius einem ganzen Volk die Resignation als letztes Resultat der Weisheit verkündet wird.

Wir haben uns in dieser Tugend lange genug geübt, um zu begreifen, daß es eine falsche Tugend ist; eine ebenso falsche Tugend, als jener knabenhafte Titanismus Faust's, der nach dem Monde griff, obgleich er kein Kind mehr war. Jene Philosophie war nur ein Ausfluß aus Goethe's individueller Natur, welche aller Tragik entfloh, welche den unauflösbaren Gegensatz nicht begriff und den Schmerz für einen Wahn hielt. Für seine Person ist es Goethe gelungen, was ihn quälte, in einem Gedicht von sich abzuschütteln und dann frei fortzuleben, als habe er keine Vergangenheit.

Eine höhere Dichtkunst ist es aber, die uns lehrt, das Tragische zu ertragen, die Erschütterung, den Kampf, ja die Zerstörung nicht zu scheuen, um uns geltend zu machen. Die wahre Religion lehrt uns nicht Entsagung, sondern Kampf und Schmerz, weil das Leben nicht ein glänzendes Spiel, sondern eine ernsthafte Beschäftigung ist, in der keine ächte That und keine Sünde verloren geht; und wie sehr wir es Goethe danken müssen, daß er uns aus der pietistischen Verkümmerung, aus der Lazarethluft jener fieberhaften Selbstquälerei gerettet und uns den klaren griechischen Himmel gezeigt hat: dieser träumerisch schöne Himmel ist doch nicht der Wohnplatz unserer Götter, und diesen seligen, unbeweglichen Schatten gegenüber pflanzen wir gemeinschaftlich mit dem Christen das Symbol des Kreuzes, d. h. der streitenden Kirche auf, die kein Dichter so glorreich verkündet hat, als Shakspeare der Protestant.

Druck von C. E. Elbert in Leipzig.

Grei